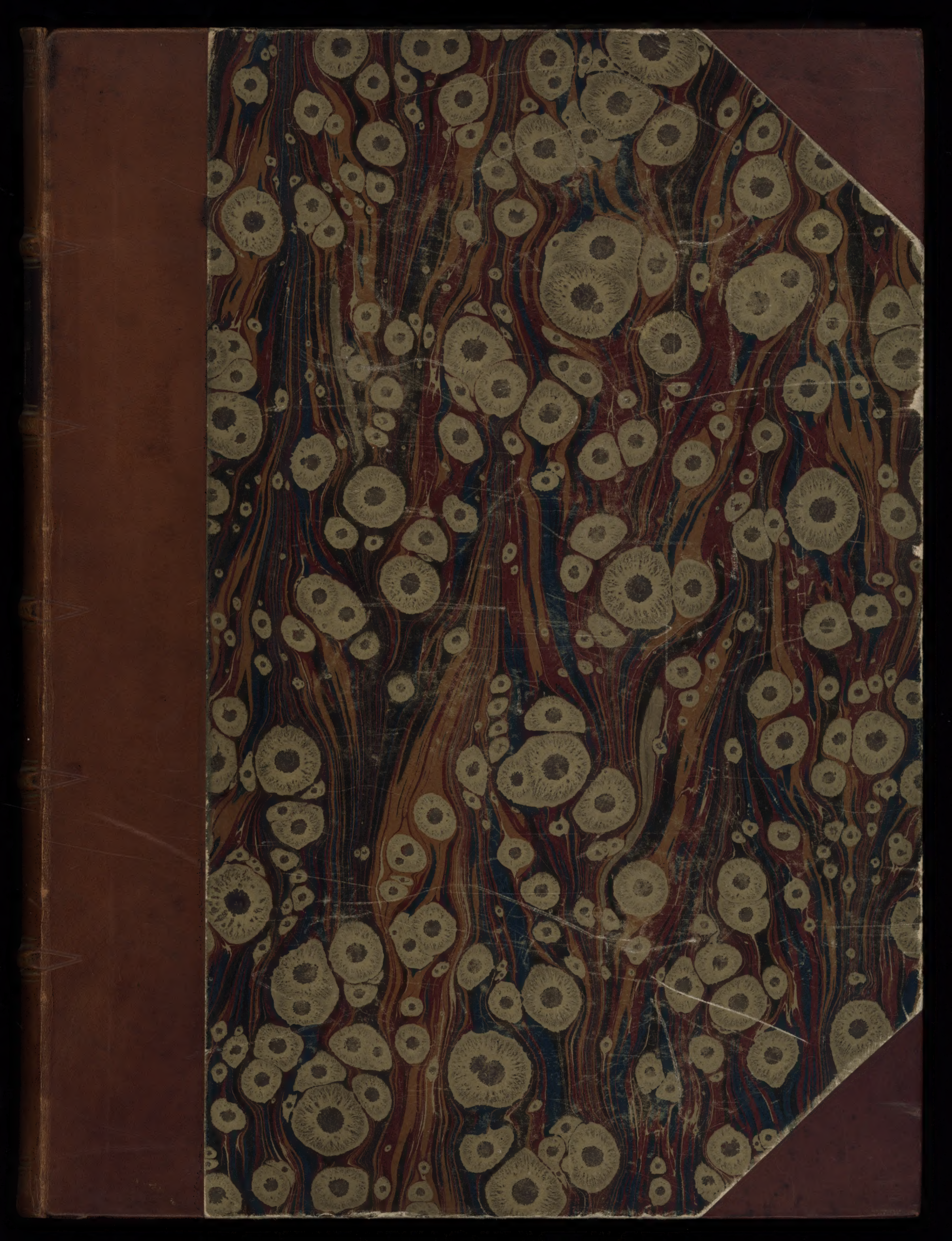
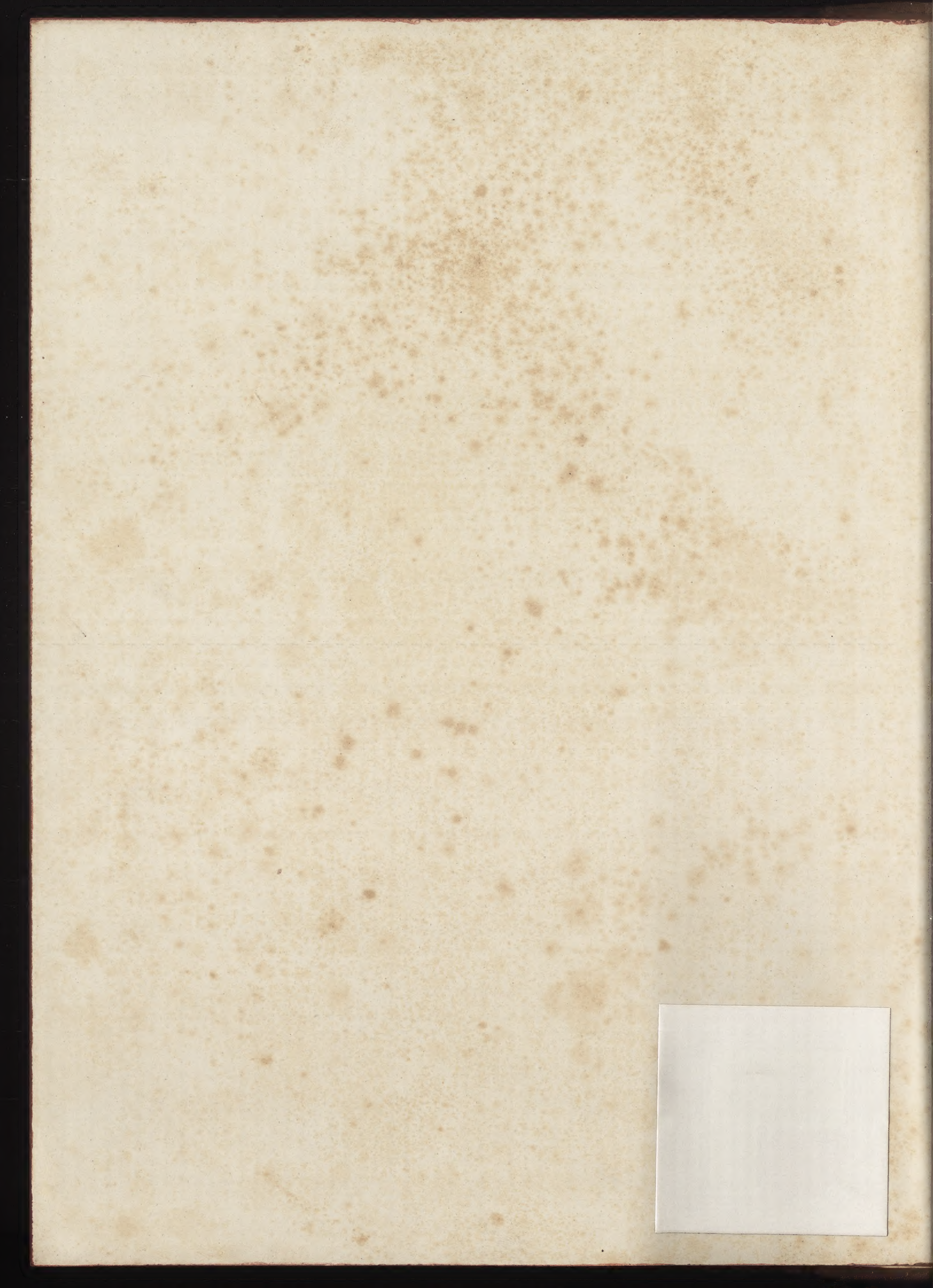




Ex
Libris
Georg
Hulbe





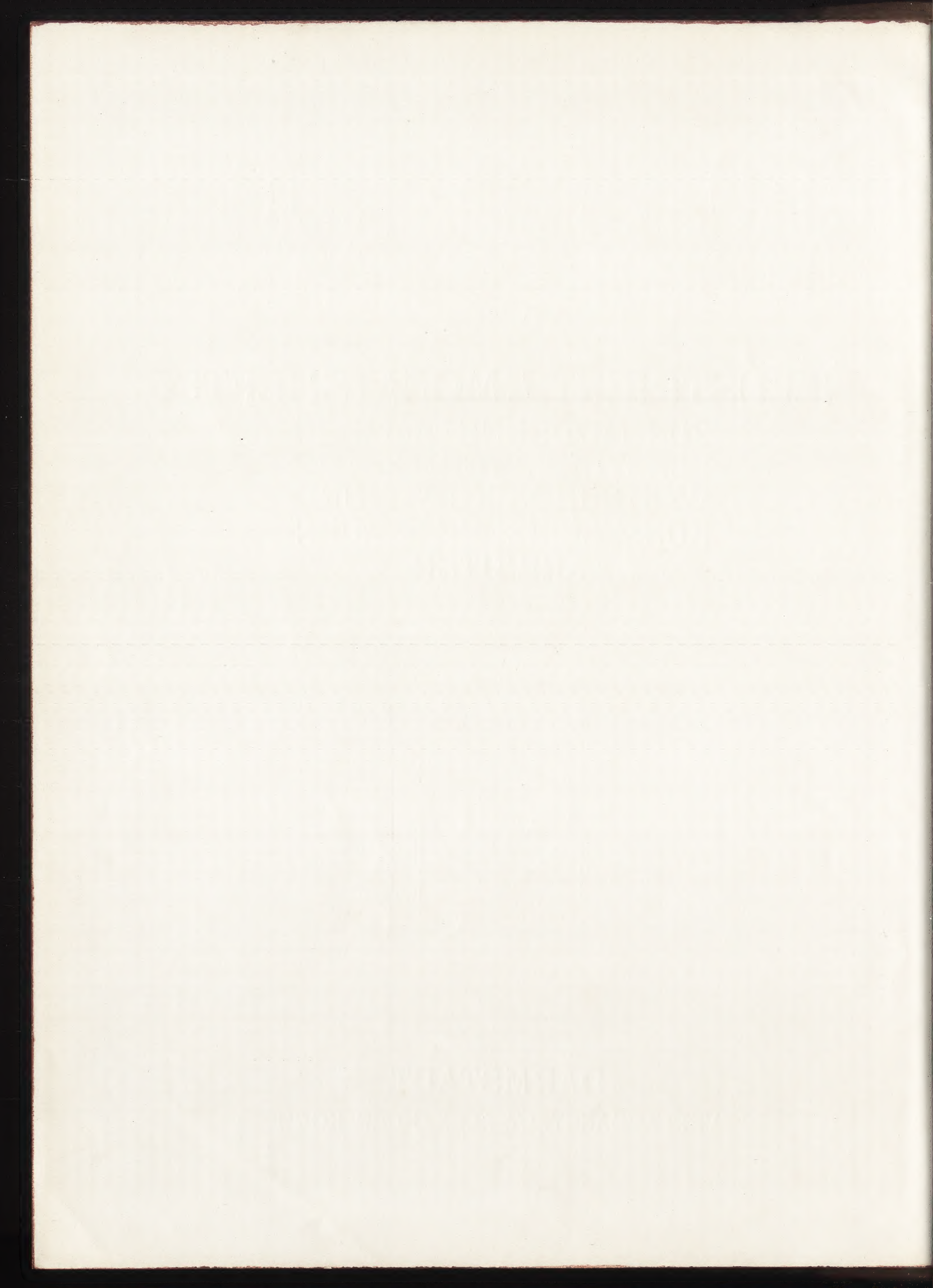
DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

ILLUSTRIERTE MONATSHEFTE

FÜR MODERNE MALEREI
PLASTIK · ARCHITEKTUR
WOHNUNGS-KUNST UND
KÜNSTLERISCHE FRAUEN-
ARBEITEN



DARMSTADT
VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH



DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT
VON
HOFRAT ALEXANDER KOCH

BAND XXI

OKTOBER 1907 – MÄRZ 1908.

Druck der J. C. Herbertschen Hofbuchdruckerei, Darmstadt.

INHALTS-VERZEICHNIS.

BAND XXI

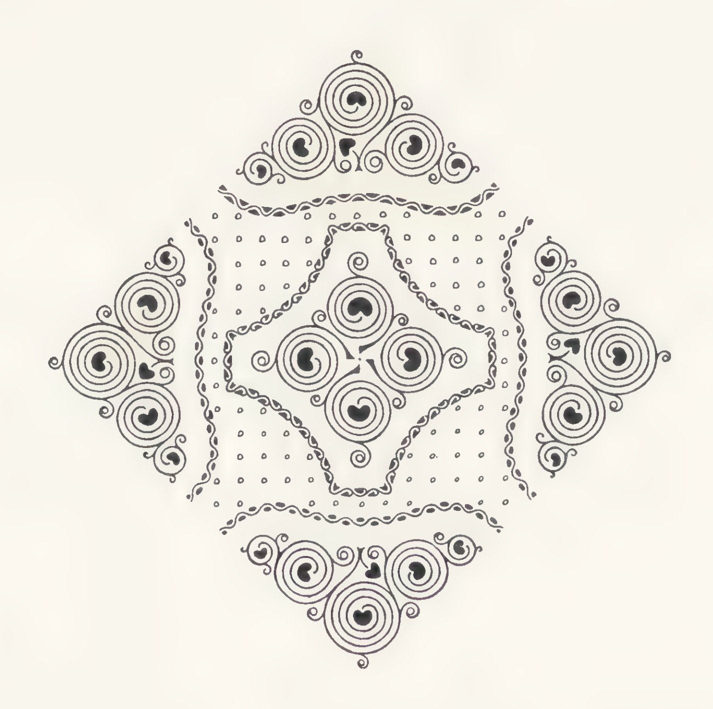
Oktober 1907 — März 1908.

TEXT-BEITRÄGE:

ILLUSTRATIONEN u. VOLLBILDER:

BEILAGEN:

NAMEN-VERZEICHNIS.







PHOT. J. BULLOZ—PARIS.

AUGUSTE RODIN—PARIS.
MARMOR - PLASTIK »AGONIE«.



AUGUSTE RODIN—PARIS. Marmorplastik »Badende«.
PHOTOGRAPHIE J. E. BULLOZ—PARIS.

AUGUSTE RODIN—PARIS.

Im Portikus des Privatmuseums, das sich Rodin zu Meudon gebaut hat, stehen weiße Götter-Gestalten, wundervolle verstümmelte Menschenkörper aus Griechenlands bester Zeit. Ein unnahbares Lächeln um die Lippen, spottend über alle Angriffe der Vergänglichkeit, in der letzten, ärmsten Gewandfalte noch die Kraft bewahrend, die den Tod besiegt, stehen sie hier als Türhüter vor dem Werk eines Menschen unserer Zeit. Zeugen einer Epoche, da der Mensch in ungebrochener Kraft über die dunklen Mächte seiner Brust, über Welt und Leben herrschte, stehen sie hier als Eideshelfer eines Künstlers, in dem unsere durchwühlte, zerklüftete, von Zweifeln und Geistesnöten bis auf den Tod geängstete Gegenwart Gestalt gewann.

Und man erstaunt über den maßlosen Stolz, der sich in dieser Zusammenstellung ausspricht. So viel wackeres Streben sah man schon an jenen Hemmungen zu Grunde gehen, daß man sich gewöhnte, die Widersprüche fromm hinzunehmen und für sich und andere den stummen, letzten Verzicht zu tun.

Sollte es diesem nun gelungen sein, das alles in sich zu besiegen, die ungeheure Last abzuschütteln, die die letzten Jahrhunderte dem Menschen auf die Schultern geladen haben?

Wir treten ein und erblicken drinnen, aus Schatten aufragend, abenteuerliche Gestalten, die nicht griechisch lächeln, die nicht voll apollinischer Hybris über dem Leben stehen wie auf einem hohen Berge. Das Leben, das Drama und das Leiden schlägt in ihnen und um sie empor wie die Flamme im Hochofen, wie Rauch, der aus einem Scheiterhaufen fährt. Häufungen von Menschenkörpern sind da, wild ineinander verschlungen, von Krämpfen geschüttelt, von Gefühlen durchwühlt, von Lasten zerdrückt, die den göttlich reinen Marmorgestalten vor der Türe ewig fremd geblieben sind. Dort hat ungeheure Formgewalt den Stein bezwungen und vernichtet; er führt nur noch ein verklärtes

Leben in der Gestalt, die das Jenseits des Stoffes ist. Hier stemmt sich der Stoff der Bildgewalt in ungezähmter Wildheit entgegen. Nicht nur der Stein, die Erde selbst bäumt sich auf und brandet laut um die Inseln der Form. Was aus ihr emporstrebt, zieht sie wieder zu sich nieder; gegen sie gilt keine Willkür und keine Freiheit. Voll reinen Strebens wächst der Körper der Danaide aus ihr hervor. Aber kaum daß die Form sich rundet und zum Höchsten sich erkühnt, wird die Kraft der Erde wirksam, bricht ihr die Kniee, beugt ihr das Rückgrat, saugt die Arme und die Brüste wieder in sich ein, bettet das Gesicht hart an ihren steinernen Busen, und die Haare sind schon wieder zu frommer Erde geworden und verlieren sich wie Quellen im Sand.

Wenn der Hermes des Praxiteles ein Siegesdenkmal ist, so bedeutet diese Danaide das Denkmal einer Niederlage. Der Löwe von Chäronea ist ihr Vorbild. Wenn in der griechischen Plastik alle Freiheit des Menschen Gestalt gewonnen hat, so gibt Rodin lauter monumentale Ausdrücke des Gebundenheitsgefühles, in dem letzten Grundes der Unterschied zwischen der modernen und der antiken Welt gipfelt. Die Tellus triumphans ist sein ewiger Gegenstand. Strahlend, heroisch, voll düsteren Prunkes, einem Gebirge ähnlicher als einer Menschengestalt, erhebt sie sich in seinem Balzac. Träge, gelassene Größe in jeder Falte, tellurische Wucht und Sattheit in jeder Form, innerlich von Dunkel erfüllt, von keinem Tag ganz zu durchleuchten — so steht diese Masse da als das bedeutendste Wort, das die moderne Menschheit über ihr Verhältnis zum Universum zu sagen gewagt hat. Ein sanfteres Wort spricht die Erde in Schöpfungen wie Songe, L'Emprise, La Nature; da raunt sie einen betörenden Sang von der Süßigkeit der Sklaverei und flüstert von heimlichen Entzückungen, die schöner sind als alle Reize und Freuden der Freiheit.

So steht das Werk Rodins, was seine menschlich-symbolische Bedeutung anlangt, gerade am entgegengesetzten Ende der Kette von Möglichkeiten, an deren anderem Ende das Werk des Griechen steht. Aber es ist in seiner Art genau so absolut, so endgültig, so aus letzten Tiefen heraufgeholt wie dieses. Dort freut sich der Mensch seiner heidnischen Freiheit, seiner stolzen Willkür, seiner Herrschaft über das Chaos. Hier berauscht er sich an seiner Tragik, hier schwelgt er in dem Genuß der ewigen Zusammenhänge, hier trägt er seine Ketten wie ein Ornat, hier wird er frei, indem er sich als Dienender fühlt. Das Verneinen der dunklen Mächte ist nicht erhabener als das Bejahen. Denn in beiden Fällen stellt sich der Mensch ihnen gleich und beherrscht sie. Es gibt von Rodin einen Kopf, den er »Die Weinende« genannt hat. Er zeigt die erstarrte Grimasse des in Tränen sich auslebenden Leides. Alles, selbst die kleinste Fläche, ist in diesem Gesichte in Bewegung gesetzt. Das Licht, das von oben über dieses furchtbare Gebilde herfällt, kann kaum genug tun, um all diese Falten und Risse, all diese Rundungen und Brechungen nachzuzeichnen. Die Durcharbeitung ist absolut. Mehr an Ausdruck vermöchte die gegebene Fläche selbst unter eines Gottes Händen nicht aufzunehmen. Jedes dieser Fältchen, Risse und Runzeln ist bis zum Überlaufen mit starrem Leid gefüllt. Jedes Lichtchen ist ein Schmerz, jeder Schatten und Halbschatten ist stöhnende Qual. Alle diese Ausdrücke summieren sich derart, daß es schließlich fast unmöglich scheint, das Endergebnis mit Augen und Herzen ganz aufzunehmen. Aber im selben Augenblick, da wir im Übermaß dieser Qual zu erstarren meinen, blüht aus dem Grunde unserer Seele eine Freude wie eine große, schimmernde Blume hervor. Indem wir noch weinen, jauchzen wir schon, indem die Trauer an der Welt uns noch das Herz zusammenpreßt, sind wir innerlich mit Glück überschüttet. Denn hier ist Welt, hier ist Wahrheit und Leben, hier ist Gott und Teufel, hier ist Anfang und Ende, hier ist alles, was inneres und äußeres Leben unseren gierigen Herzen auf diesem armen Stern zu schenken vermag. Indem wir dieses sehen, leben wir. Unser ewiges Heimweh verstummt, wir blicken ringsum und sprechen: Ja hierher wollte ich, hierher gehöre ich, dies ist heimatliches Land. —

WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.





PHOT. J. E. BULLOZ—PARIS.

AUGUSTE RODIN—PARIS.
MARMORPLASTIK »ERWACHEN«.



AUGUSTE RODIN–PARIS.
PLASTIK »L'ÉTERNELLE IDOLE«.
Berliner Sezessions-Ausstellung 1907.



PROFESSOR HERMANN BILLING. Kunsthalle in der »Flora«.

ZUR KUNST-AUSSTELLUNG IN KÖLN.

Am Niederrhein gab's in diesem Jahr, auf verhältnismäßig engem Terrain, drei Kunst-Ausstellungen dicht beieinander, kaum durch zwei Bahnstunden getrennt. Crefeld, Düsseldorf, Köln.

Crefeld, die alte Stadt der Seidenspinnerei, besitzt in seinem Museums-Direktor, Herrn Deneken, einen Mann, der mit gutem Geschick dem neueren Fabrikanten an der Hand Dessen, was ihn interessieren muß, das Wesen der modernen Kunst nahe zu bringen sucht unter besonderem Hinweis auf Linie und Farbe. So gelang es ihm diesmal eine Ausstellung französischer Impressionisten zusammenzustellen, die selbst uns, die wir manches französische Bild sahen, ihrer Vollständigkeit wie klaren und knappen Gliederung wegen in Erstaunen setzte. Eine Ausstellung, wie die nachbarliche »Kunststadt« Düsseldorf sie sich bisher noch nicht leistete. Diese erbaute sich, um das verlorene Prestige wieder zu gewinnen, einen pomphaften Ausstellungs-Palast, in dem sie zwei gute Ausstellungen, eine nationale und eine internationale, arrangierte, der aber nun etwas zwecklos dazustehen scheint, und in diesem Jahr eine ziemlich gleichgiltig zusammengestellte Bildersammlung aufnahm, die allzuviele toten Stellen aufwies: auf Riesenvorführungen angelegt, beweist er den Mangel an Bedürfnis allzurascher Wiederholung. So mußte denn die auf ein kleineres Maß angesetzte und nach anderen Prinzipien geleitete Kölner Ausstellung — und diese Stadt besitzt als dritte seit dem vergangenen Jahr ein eigenes Gebäude — glücklicher verlaufen und dem Geist der Crefelderin näher stehen; sowenig die alte heilige Stadt im allgemeinen künstlerische Neigungen zu haben scheint und seine Bürger das Interesse bekunden, wie es dem durch vorzügliche Leitung gelungenen Werk zu gönnen wäre.

Da es sich um eine rheinische Kunst-Ausstellung handelt, ist's wohl billig, wenn wir uns zuerst mit der Düsseldorfer Kunst



PHILIPP KLEIN †—MÜNCHEN. Gemälde: Mädchen in schwarzem Samtjackett.

befassen und das neue und gehaltvolle dort konstatieren. Wir verfolgen die Düsseldorfer Kunst nun schon seit geraumer Zeit und haben manchen Wandel mitgemacht; mochte auch das innere Wesen das gleiche dort bleiben. Und auch seit ein paar Jahren gibt es dort einiges, das wieder ein eigen Gesicht zeigt. Wenn wir von der jungen Düsseldorfer Kunst sprechen, so können wir freilich nicht umhin, von Wilhelm Schreuer, dem heute vielleicht vierzigjährigen, als der stärksten Begabung zu reden. So gefährdet uns sein Talent auch durch Überproduktion und eine gewisse Gleichgiltigkeit scheint, so bequem und unzulänglich, allzubillig uns die Mittel des Künstlers leider dünken: immer wieder erkennen wir in seiner Begabung Grundzüge, die ihn weit über seine Umgebung heben und die überhaupt in der modernen Kunst einzig sind: dieser Mann hat einen Blick für Bewegung und Raumgliederung (er schafft alles aus dem Kopf) wie kein anderer; hätte er nur die Solidität moderner Mal- und Zeichnenkunst sich angeeignet, statt gering zu achten, oder die Ausdrucksmittel auf irgend eine Weise sich gründlich zu eigen gemacht — wie z. B. auf eine ganz unmoderne Art der große Frankfurter Böhle —. Wilhelm Schreuer arbeitet nachlässig, und läßt daher nur Wenige, die um ihn Bescheid wissen, in einzelnen Blättern erkennen, was aus ihm hätte werden können. Seine ganzen Vorzüge empfanden wir diesmal mehr als an dem Bilde in Köln, an den beiden in Düsseldorf: wie spazierte dort der behäbige Pfaffe am Wasser entlang und wie gliederte sich jenseits das Gebäude! Und dann das Empire-Interieur: diese Delikatesse, dieser Geist der Auffassung; wäre es nur so solide durchgearbeitet wie ein Interieur von Hammershoi. Dieser Wilhelm Schreuer hat Geist; die wenigsten aber wissen heute, was Geist in der Kunst bedeutet: er ist das Gegenteil von literarischem Gedankenschwulst. Dieser Schreuer weiß, worauf es ankommt; was hätte aus ihm werden können, wenn, wenn . . . er kein Düsseldorfer Bier tränke, nicht im Malkasten Kegel schöbe und in Paris erzogen wäre!

Das tut wenigstens Julius Bretz nicht, der auch in Düsseldorf malt und sich zu einem eigenartigen Landschaftler durchgehäutet hat. Wer seine Entwicklung verfolgt hat, weis, daß er von Holland ausging und sich nun nach und nach aus Eigenem verwandelte. Als er noch holländerte fehlte es seinen Bildern am zeich-



OTTILIE ROEDERSTEIN—FRANKFURT A. M.
PORTRÄT DR. SWARZENSKI.



PROFESSOR LUDW. DETTMANN—KÖNIGSBERG. Gemälde: »Friesische Mädchen«.

nerischen; nun hat er Dies gepflegt und ist bei einer reinen Zeichnenkunst gelandet. Er ist in erster Linie ein Mann von Geschmack und ehrlich gegen sich selbst; das ermöglichte ihm seine Entwicklung und läßt seine heutigen Gebilde, wäre auch hier und da etwas an ihnen auszusetzen, als wohl durchdachte und aufrichtige Leistungen erscheinen, deren jede auf einem inneren Erlebnis beruht: das gibt ihnen ihre Solidität, schützt sie vor Einseitigkeit und der in Düsseldorf so beliebten Atelier-Spezialität. Er sieht die nächste Umgebung seiner Stadt mit eigenen Augen, während die Mehrzahl seiner Düsseldorfer Kollegen weite Studienreisen machen müssen, um Ansichtspostkarten heimzubringen. Da ist z. B. der dort gefeierte Clarenbach. Seine Spezialität ist der Schnee: aber er sah ihn nur dreckig und grau und kannte nur ein Motiv; endlich nun scheinen ihm die Augen für wechselvollere Belichtung und neue Formationen aufzugehen. Es ist hohe Zeit, wenn er nicht im Schlendrian untergehen will. Ein Mann, der diesen Schlendrian, den er von der Akademie her mitschleppte, und dessen Werke uns deshalb durchaus nicht zusagten, abzuwerfen gewillt ist, nach einem Pariser Aufenthalt, ist Schmurr. — Reizvolle seelische Züge, in einer Eigenart wie wir sie sonst nirgends sahen und wie sie wohl nur vom Niederrhein kommen konnten, enthüllt Plückebaum in seinen Bildern, der auf der Kölner Ausstellung mit einem »Die heiligen drei Könige« betitelten vertreten ist; dessen Wesen uns jedoch im vergangenen Jahr schon eine kleine Sonder-Ausstellung in der Düsseldorfer Kunst-Halle erschloß: hätte dieser Mann nur mehr gelernt, wollte er solider arbeiten. Denn Romantik des Gefühls ist noch keine Kunst. Das Eigenartige bei Plückebaum aber ist, daß seine Gefühlsweisen nicht in eine nebelhafte Mondschein-Romantik flüchten, wie die landschaftlichen Exkursionen Opheys, daß sie viel mehr durchaus im rheinischen Empfindungsleben wurzeln; jenem innersten Gehalt eines Menschenschlags, der der Keimboden der Kunst sein sollte. Wüchse dieser junge Mann in einer anderen Umgebung heran, unter gründlichen Männern, wie etwa den



GEMÄLDE: MÄDCHEN MIT ERIKA-STRAUSS.
PROFESSOR HANS THOMA—KARLSRUHE.



LEO PUTZ—MÜNCHEN. Gemälde: »In der Laube«.

alten Düsseldorfern um Hasenclever, es müßte aus ihm ein allseitig geschätzter Maler werden.

Wären noch ein paar Namen zu nennen: Deusser als ein Mann, der mit seinem Bilde »Reiter« zeigt, was er nicht, aber was sein Kollege Schreuer im gegebenen Falle kann; Dreydorff, als ein geschmackvoller, bescheidener und solider Schilderer holländischen Lebens und der eigenartige te Peerdt, mit einem wohldurchdachten Bilde, auf dem vor allem, zeichnerisch, und als Mittelpunkt der Komposition die Gruppe der lagernden Schafe auffällt. —

Die Kölner Kunst-Ausstellung ist nicht nach Gruppen und Schulen geordnet, über die Säle verstreut sind die einzelnen Richtungen unter einander gemischt; einen gewählten Gesamteindruck hervorzubringen, während die Beteiligung nur auf Einladung geschah. So entstand eine Gesamtheit, die für den Geschmack des künstlerischen Beirats spricht, ohne, wie im vergangenen Jahr, ein Programm zu verfolgen, oder ein durchaus stichhaltiges Bild des Schaffens der einzelnen Städte und ihrer Hauptvertreter zu geben. Was die so über die Säle verteilte Kunst des deutschen Südens angeht, so kommt sie, sehen wir von den älteren hinlänglich bekannten Größen, wie Trübner, Thoma, Steinhausen, Kalckreuth ab, in ihren verschiedensten Richtungen durch jüngere Künstler bemerkenswert zum Ausdruck. Da wird z. B. der Impressionismus des jüngeren München, der dem Berlins nicht allzu fern steht, durch Philipp Kleins »Junges Mädchen in schwarzem Samtjacket« vertreten; (durch den allzufrühen Tod des noch jungen Künstlers erlitt die Sezession in diesem Sommer einen empfindlichen Verlust), während Schramm-



EUGEN SPIRO—PARIS. Gemälde: »Pariserin«.

Zittau, der Zügel-Schüler, ein wenig einseitig in der Farbe, den blauen Schatten, (wie alle Zügelschüler) mit seinen in der Bewegung gut erfaßten »Schwänen« und »Enten« auffällt, und der Stuttgarter Faure, der als Maler zwischen Habermann und Zuloaga steht, mit seiner »Tänzerin«; ein Motiv, das er, wie manch ähnliches schon mit Verve im Ausdruck und Wärme im Kolorit zu lösen verstand. Als bester deutscher Stillebenmaler gibt sich mehr und mehr Alice Trübner zu erkennen. Anfangs, vor allem so lange sie noch Figuren malte, zu sehr in der Farbenskala ihres Mannes und dessen Strichlage befangen, nennt sie nun ein warmes, sattes und tiefes Kolorit ihr eigen, und auch einen Vortrag, der an Wärme und Weichheit wesentlich von der ihres Mannes und Lehrers absticht. Dabei ist sie von einer Sicherheit und Abrundung der Darstellung, die das meiste ihrer Kollegen überragt und der Wilhelm Trübners kaum nachsteht. Einen andern Weg, doch dem dieser Impressionisten nicht allzufern, nur mehr mit dem Blick auf heimatliche Fluren, sanfte Höhenzüge und Liegenschaften, gehen die Leute der »Scholle«, deren zahmsten und darum vielleicht akzeptabelsten die Leo Putz und Robert Weise sind; die dadurch sich wiederum grundlegend von einander unterscheiden, daß der Eine, Putz, eine Entwicklung, Weise aber gar keine hat. Wie der Schauspieler, der einmal mit einem glücklichen Kniefall eine Logen-Eroberung machte, diesen nie wieder lassen kann und bis in sein höchstes Alter beibehält, so kann Weise nur noch jene Dame in der Wiese malen, die ihm vor einem halben Dezennium gelang und zu deren Erscheinung er nun verurteilt ist.



WALTHER PÜTTNER—MÜNCHEN. Gemälde: »Weibliche Figur«.

Leo Putz, der einst braun und schwerfällig in der Farbe begann, hat sich als ein begabter und wandlungsfähiger Maler erwiesen, der heute, neben seinen geschickten meisterhaften Tierdarstellungen, vorzüglich Frauenfleisch unterm Sonnenschein und Stoffe zu malen versteht in breitem weichem Strich, während er der spielenden Fülle seiner Phantasie mit Geschick in graziösen, rokokohaften Zeichnungen freien Lauf läßt. Den heute nicht mehr jungen Schliersee'r Landschafter Karl Haider kennen wir alle als einen der intimsten und gewissenhaftesten Schilderer des Gebirges, von dessen etwas topographischen Naturausschnitten man allerdings nicht viele auf einmal sehen darf. Er ist ein wenig spitz und hart in der Zeichnung, in der Farbe lackig und blechern; aber so sehr uns in der Malerei derartige Eigenarten sonst zuwider sind, hier nehmen wir sie hin, freuen uns an dem auf diese Weise Erreichten; das Gebirge bedingte sie. Er ist der ausgesprochene Heimatkünstler in gutem Sinne des Wortes auf solche Art und wäre vielleicht, als Vermittler zwischen diesem charakteristischen süddeutschen Landschafter, und Leistikow, dem Dichter der Mark, der Karlsruher Hans v. Volkmann zu nennen, der trotz seiner ein wenig nüchternen Farbe, und der dadurch bedingten scheinbaren Einseitigkeit der Wahl und Monotonie seiner Stimmungen, zu den gründlichsten neueren deutschen Landschaftern zählt. Mit eingehender Liebe und weitreichendem Verständnis studiert er sein mannigfaltig gegliedertes Terrain und führt, ohne Wiederholung, mit zeichnerischer Charakteristik das Motiv durch. Und auch wie er die Himmel in ihren Wolkenformationen studiert, ist bemerkenswert. Daneben wäre Hermann Frobenius als ein aufdringlicher Böcklinschüler zu nennen, André Lambert als einer, der sich an Beardsley anschließt und erst wieder als ein Eigener, der vielleicht nicht immer sympathische, weil so seltsam kühle, aber auf alle Fälle originelle Sachse Zwintscher. Die Wirkung, die dieser Mann zeichnerisch und



FRITZ ERLER—MÜNCHEN. GEMÄLDE: MÄDCHEN IN WEISS.



ANDRÉ LAMBERT—MÜNCHEN. Farbige Zeichnung.

in der Farbe in seinen Porträten und bei der Wiedergabe von Stoffen, Blumen und Metallen erreicht, ist auf alle Fälle frappant und durchaus apart; aber wie gesagt, nicht immer sympathisch; denn unpersönlich in ihrer unerbittlichen Genauigkeit von Farbe und Zeichnung strahlt seine Art die Dinge wieder wie die photographische Linse oder ein schwarzer Spiegel es tun: es ist etwas grausames, die Dinge ertötendes gleichsam, und doch wieder vollendetes in ihr.

Nehmen wir diese Leistungen und rechnen noch das malerische Können der Röderstein, Püttner, Erler dazu, so haben wir den Gang der jüngsten süddeutschen Malerei und müssen zugeben, daß sie eigen und voll Originalität ist. Vor allen in den Werken von Putz, Erler und auch Münzer, der hier nicht ausgestellt hat, scheint uns neben der besonderen, wenn auch manchmal extravaganten Malart, speziell der süddeutsche Volks-Charakter zum Ausdruck zu kommen. Man beachte hierzu nur das von uns reproduzierte »Mädchen in Weiß« von Erler in seinem herzhaft fröhlichen Ausdruck. Daß der geistreiche Impressionismus Philipp Kleins (siehe Abb. S. 8) weniger süddeutsch ist, betonten wir schon, wofür er freilich vielleicht raffiniertere Qualitäten aufweisen kann; denn diese sind es auch, die die neuere Berliner Malkunst denn doch wieder über die neuere süddeutsche hinaus heben, die ihr an volkischer Innigkeit und künstlerischer Empfindung voraus möchte. Jedenfalls sehen wir, daß der deutsche Kunstsüden nicht schläft und nach der Lenbach-Stuck-Phase und auch nach der Uhde-Schule deutliche Zeichen seiner Wachstumsmöglichkeit und -Willigkeit gibt. In Berlin aber ist man im Reinartistischen wohl voraus. Unbekümmert um Inhalt und Empfindung hat dort von jeher der ewig junge Großmeister des deutschen Impressionismus, Max Liebermann, den formalen und koloristischen Ausdruck gepflegt, so daß er auf diesem Gebiet hors de concours in Deutschland ist. Aber auch die jüngeren, Louis Corinth und Slevogt (der freilich ein Süddeutscher ist) haben es hierin zu einiger Meisterschaft gebracht und es wäre vom Nachwuchs zu sagen, daß aus seinen Reihen wohl nichts an malerischer Kraft den Corinthschen Bildern »Mutter und Kind« und »Strumpfband« und dem Slevogtschen »Akt mit Bernsteinkette« zuvorkäme. Gegenständlich freilich müssen wir das Corinthsche »Strumpfband« ablehnen. Corinth ist augenblicklich unser bester Fleischmaler, liebt Rubenssche Motive — nur gelingt es ihm nicht immer, den nötigen Rest von Erden-



OSKAR ZWINTSCHER—DRESDEN. »Bildnis eines blonden Kindes«.

schwere zu überwinden. Daß eine Dame ihre Kleider hochrafft, um ihre Dessous bis zur Hüfte zu zeigen, ist nicht unbedingt ein künstlerischer Vorwurf; der Vorgang kann aber, etwa unter dem Geist und Pinsel eines Fragonard oder Beardsley, in einen solchen gesteigert werden: bleibt aber bei Corinth im Plumpsinnlichen der Herrenpikanterie stecken, so daß die malerischen Qualitäten und der Gegenstand nicht Eins werden.

Und neben diesen beiden gibt es eine ganze Reihe begabter Palettenkünstler im heutigen Berlin, deren Werke in geschickter Wahl mit dazu beitragen, der Kölner Ausstellung ihr Niveau zu sichern. Da ist der erst jüngst nach dort übergesiedelte vorzügliche Stillebenmaler E. R. Weiß, ein impressionistisch-dekoratives Talent, wie die jüngsten Franzosen Vuillard und Bonnard, da ist der gut pointillierende Kurt Herrmann, und der das gleiche Prinzip geistlos handhabende Paul Baum, da ist der bescheidene aber solide Porträtist v. Kardorff, die Porträtmalerin Dora Hitz und Julie Wolfthorn, da ist Leistikow, im Malerischen nicht selten dünn, als Stimmungslyriker aber wohl der konzentrierteste deutsche Landschafter der Gegenwart, und Reinhold Lepsius, der das Porträt zum Vorwand für distinguierte Farbendichtungen nimmt; wie man sieht, eine ganze stattliche Schar von Künstlern, die dafür zeugen, daß Leben und Bewegung im deutschen Kunstschaffen walten. Nicht zu vergessen, den japanisierenden Orlik, der uns häufig, gerade wegen seines allzu geschickten Imitationstalentes weniger, dann aber auch wieder, so er schlicht bleibt, wie im »Porträt einer Wienerin« mehr gefällt.

Denken wir, mit einem Rückblick auf unsere Wanderung und an das, was wir sahen, an den Ausgangspunkt dieser durch die Umstände gezwungen kurzen Betrachtung, an die drei auf engem Raum gedrängten und so verschiedenartigen Ausstellungen: Crefeld, Düsseldorf, Köln; wir kommen zur Erkenntnis, daß das systemlose Anhäufen von Bildern,

wie es in Düsseldorf geschah, der Existenzberechtigung mehr und mehr entbehrt und man nur hin und wieder mit gewählten Elitevorstellungen den Kurs angeben sollte, um inzwischen, ohne Eile und Hast, die Künstler ihrem Schaffen in einem selbstgewählten Verkehr mit dem Auftraggeber zu überlassen.

Die Ausstellung in Köln hatte, wie wir schon erwähnten, trotz ihrem exquisiten Charakter sich leider nicht des gewünschten Besuches von auswärts zu erfreuen, woran, wie man uns sagt, die Finanzkommission insofern nicht ohne Schuld sei, als sie sich gescheut haben soll, die nötige Summe für eine entsprechende Propaganda auszuwerfen, sodaß die Mühe der um das würdige Arrangement verdienten Herren ohne den erhofften Erfolg blieb. Betrachten wir im Hinblick hierauf das Ausstellungsleben, wie es sich heute gestaltet hat, als eine Vermittelung zwischen Künstler und Publikum, man könnte geneigt sein, es als ein durch die Zeit bedingtes notwendiges Übel zu bezeichnen, das dem Künstler eher schadet als nützt. Es wird für die Ausstellung gearbeitet: so kommt eine Hast in die Produktion, die früher unbekannt war. Neid und Konkurrenzgier werden angespannt, wo einst ein stilles Handwerksschaffen sich selbst genügte. Und dann ganz abgesehen von der in menschlicher Unzulänglichkeit begründeten Unmöglichkeit einer gerechten Jury: wieviel Hoffnungen werden durch eine Zurückweisung vernichtet, wie sehr der Künstler in den Augen seines Gönners dadurch geschädigt. Hat sich doch hieraus schon die wenig aufrichtige Gepflogenheit der Künstler gebildet, vor dem Urteilsspruch zu sagen, sie stellten in diesem Jahr nicht aus, um nur hernach nicht als der Refüsierte dazustehen. Und was hat denn in der Tat das Urteil einer Jury über den Wert eines Kunstwerks zu bedeuten: nichts; garnichts. Noch heute werden die besten (allerdings auch die schlechtesten) Bilder refüsiert und sprechen hundert Gründe mit (nur nicht die Qualität des Bildes) warum dieses angenommen, jenes abgewiesen wird. — RUDOLF KLEIN.



PROFESSOR EMIL ORLIK—BERLIN. GEMÄLDE »CAPRICCIO«.



PROFESSOR B. PANKOK—STUTTGART. Brunnenhof im Ausstellungs-Gebäude.

DIE WOHNUNGS-KUNST AUF DER KÖLNER AUSSTELLUNG.

Veranstaltungen dieser Art sind im Zusammenhange mit Kunstausstellungen zu landläufigen Erscheinungen im Jahresprogramm der Großstädte geworden. Auch Köln will, nachdem es in solchen Dingen stets etwas sehr rückständig war, nunmehr bekunden, daß es gewillt ist, der künstlerischen Kultur gegenständlicher Art eine dauernde Pflegstätte zu bereiten. Seit Jahresfrist besitzt es auf dem Gelände der »Flora« den von Professor Hermann Billing erbauten kleinen Ausstellungspalast; die diesjährige Ausstellung ist eine Fortsetzung der vorjährigen Unternehmung, die unter dem Protektorat des Großherzogs Ernst Ludwig von Hessen nicht ungünstig abschloß und die auch in weiteren Kreisen in guter Erinnerung geblieben ist. Baut auch die jetzige Ausstellung mehr auf geschäftlicher Grundlage auf, was vernünftiger Weise kein Tadel sein soll, so sind ihr aber doch mehrere der Kräfte, die schon im Vorjahre hervorragend mitwirkten, ich nenne in erster Linie die Architekten Professor J. M. Olbrich und Ludwig Paffendorf, erhalten geblieben. Beide haben der Abteilung für Wohnungskunst, die uns hier speziell interessiert, ihren prägnanten Stempel aufgedrückt. Der erstere ist mit vier, der letztere mit sechs Räumen vertreten, außerdem Prof. Bruno Paul—Berlin mit drei Zimmern, Architekt P. L. Troost—München, Karl Bertsch—München, Professor Adalbert Niemeyer—München und Valentin Witt—München mit je einem Zimmer. Des weiteren hat die Firma Bernard Stadler—Paderborn vier Zimmer in Paffendorfs »Kunstgewerbe-Halle« der »Flora« ausgestellt. Unter sich nicht gleichwertige — dazu sind die Persönlichkeiten zu verschieden — aber doch sehr interessante Leistungen, die vereinzelt unsere Kritik, in höherem Maße jedoch unser Lob herausfordern. Auch große Künstler hauen mal daneben. Olbrich hat das in seinem Wohnzimmer in heller Eiche getan, das in seinen hartkantigen Kastenmöbeln mir nicht sympathisch ist; Bruno Paul hat in seinem Schlafzimmer der leichten Reinigungsmöglichkeit — Schrank- und Bettfüße sind zu niedrig — zu geringe Konzession gemacht,



ARCHITEKT P. L. TROOST—MÜNCHEN. »Damen-Zimmer« in dunklem Nußbaum. Ausführung: Hofmöbelfabrik M. Ballin–München.

während Paffendorf einige Stuhlmodelle mißlungen und einige Kastenmöbel in Übermöbel ausgeartet sind. Der Künstler wägt eben nicht alles, ihm gilt die Phantasie als Ausgangspunkt künstlerischen Gestaltens, einem andern klügelnde Berechnung. Die Gesamtstimmung der Räume ist meistens gut, Einzelheiten halten kritischer Prüfung nicht stand. Man sollte über eine solche Folge von Zimmern mal eine Volksabstimmung vornehmen lassen, und zwar von Frauen und Männern getrennt; man würde zu überraschenden Ergebnissen kommen, wir Kritiker würden vielleicht an unserer Urteilsfähigkeit zweifeln. Man könnte da prächtige Enttäuschungen erleben; wir ahnen kaum, wie gut es ist, daß unsere Künstler auf ihrem Wege beharren, dem platten Geschmack keine Konzessionen zu machen.

Mehrere der ausgestellten Zimmer bringen wir hier abbildlich, es sind jene, die, wie ich wahrnehmen konnte, beim Publikum besondere Zustimmung fanden. Unter diesen steht das frisch und einladend, so recht bürgerlich anmutende hell-eichene Speisezimmer von Prof. Adalbert Niemeyer—München, ausgeführt von Karl Bertsch—München, obenan. Es ist auch nicht ganz frei von Fehlern, so in dem Fehlen der Füße an den Seitenbauten des Eckbüffets, aber doch eine gute Einheitsleistung, die in unser Leben hineinpaßt. Die Abbildungen auf den Seiten 23—25 geben dieses Zimmer wieder. Ein vornehmes Raumbild umfaßt Bruno Pauls Toilettezimmer in grauem Ahornholz, fein in der Farbe, ohne kleinliche Beigaben. Es spiegelt die ganze Persönlichkeit des Künstlers wieder, die abgeklärt, unter starker Selbstzucht stehend, auffallender Geschmacksfehler nicht fähig ist. Eine Teilansicht des Zimmers befindet sich auf Seite 28.

Der auf dieser besonders bemerkbare Fenstervorhang stammt von Margarete von Brauchitsch, die in diesem Heft mit weiteren vorzüglichen Arbeiten vertreten ist, denen wir einen besonderen Text widmeten.

Gut gemeint scheint mir auch das elegante Damenzimmer in dunklem Nußbaumholz mit schwarzen Säulchen und Stäben, leichten Schnitzereien in Rosenmotiven, welche auch gestickt auf den Lehnen der Sessel wieder-



ARCHITEKT P. L. TROOST — MÜNCHEN.
FENSTERPARTIE IM VORSTEHENDEN DAMEN-ZIMMER.



ARCHITEKT P. L. TROOST—MÜNCHEN. MARMOR-KAMIN MIT METALLARBEITEN NACH MODELLEN VON GOTTLOB WILHELM.
Ausgeführt von der Firma Wilhelm & Co.—München.



PROF. ADALBERT NIEMEYER—MÜNCHEN.
FENSTERPLATZ IN NACHSTEHENDEM SPEISE-ZIMMER.



PROF. ADALBERT NIEMEYER—MÜNCHEN.
SPEISE-ZIMMER IN HELLEM EICHENHOLZ.



PROF. ADALBERT NIEMEYER—MÜNCHEN.
GROSSES ECK-BUFFET IM SPEISE-ZIMMER.
Werkstätten für Wohnungs-Einrichtung, Karl Bertsch in München.



KARL BERTSCH—MÜNCHEN.
DAMEN-ZIMMER IN HELLEM AHORN.



KARL BERTSCH—MÜNCHEN. »Zimmer einer Dame«.
Ausführung: Werkstätten für Wohnungs-Einrichtung. Karl Bertsch—München.

kehren. Der Entwurf stammt von P. L. Troost—München, die Ausführung von der Hofmöbelfabrik M. Ballin—München. Das Zimmer, stark an Stilreminiszenzen, Verquickung von englischen und deutschen Empireformen, anlehnend, hat aber doch mancherlei Vorzüge, die nicht zuletzt in den leicht hantierbaren, gefälligen Möbeln liegen. Wir können das Lob auf eine geschmackvolle Zusammenstimmung ausdehnen, die der Raum auf viele Besucher suggeriert. Drei Teilansichten des ansprechenden Zimmers bieten die Abbildungen auf den Seiten 20—22.

Von dem Damenzimmer in hellem Ahornholz, Entwurf und Ausführung von Karl Bertsch—München, enthalten die Seiten 26—27 zwei Abbildungen. Auch dieser Raum weist ein starkes bürgerliches Behagen auf, trotz der empfindlichen Holzflächen. Nicht ganz einwandfrei ist die Fußlösung am Schreibtisch, wenn auch nur das Auge nach den fehlenden Stützen sucht.

Die Paffendorfschen Zimmer sind recht verschieden ausgefallen. Das modernste ist unzweifelhaft sein mustergültiges Hotelzimmer, das im Hotelbetrieb für das wirklich reisende Publikum, das mehr als eine Nacht im Hotel verbleibt, zu einer behaglichen Stätte werden wird. Hier sind wertvolle Lösungen geboten, an die man sich bisher nicht herangewagt hat. Paffendorf hat hier aus dem Bedürfnis heraus das Neue gefunden; das ist seine Art: wirklichen, aus dem Leben herauswachsenden Forderungen Verkörperung zu geben. Es ist schade, wenn er dieses Bestreben auf Dinge überträgt, die nicht mehr zu ändern sind, die schlechthin nicht besser gemacht werden können. So sprudelt seine reiche Phantasie manchmal vergeblich, Formen schaffend, die mehr Rückbildung als Fortbildung sind. Paffendorf bedarf der Zuweisung neuer Aufgaben: Eisenbahnwaggons, Beförderungsmittel des elektrischen Betriebes, Schiffskabinen, Krankenhaus-, Hotel- und Schuleinrichtungen und dergleichen, Raumbildungen und Ausstattungen, Gestaltungen, die vernünftigerweise ihre



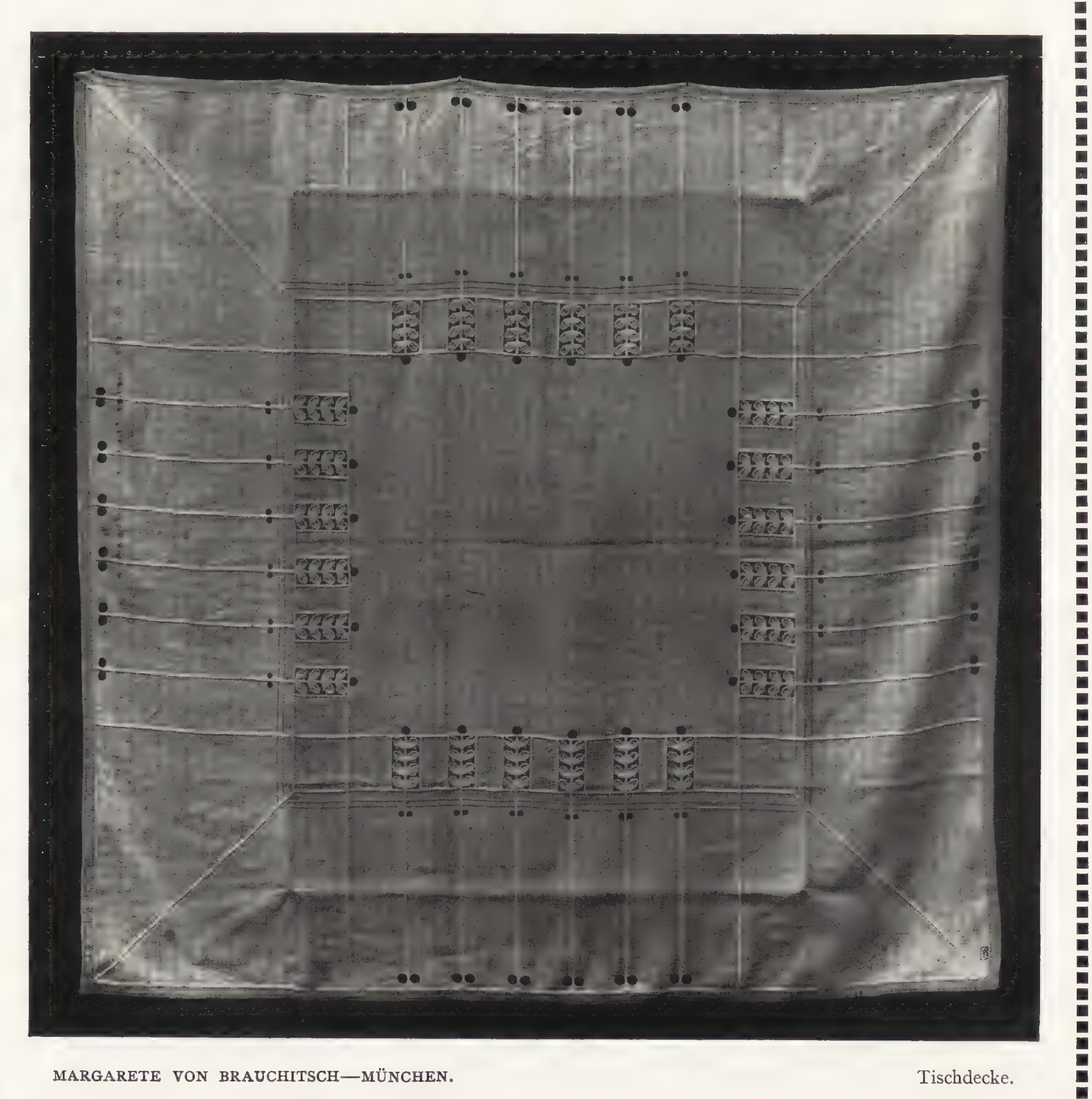
MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN.
GESTICKTE FENSTER-DEKORATION IN EINEM
SCHLAF-ZIMMER VON PROF. BRUNO PAUL.

Lösungen nur auf Grund allerneuester Erfahrungen und Errungenschaften finden können. Dafür scheint Paffendorf der geborene Künstler.

Prickelnd wirkt sein Vorraum mit Garderobe zu einer Wohnung, kleinlich sein Empfangszimmer in hell behandeltem Kirschbaumholz, protzig sein Speisezimmer mit dem etwas sehr »gebauten« Buffet. Darin ist wieder der suchende Geist, der die vernünftige Form sprengt, um den sich nie wandelnden Kern in eine neue, schlechtere Schale zu zwängen.

Mahnend plätschern die Wasser aus Professor Pankoks schönem Brunnenhof (Abb. S. 19) an die eben kurz gestreifte Zimmerflucht der Ausstellungsräume der verschiedenen Künstler heran, und unwillkürlich sucht man Gleichwertiges, Ergänzendes. Der Fuß strebt in das pompöse Speisezimmer Olbrichs zurück, oder in seine kühl-vornehme Gartenhalle, in Bruno Pauls behäbiges, inhaltvolles Speisezimmer. Das alles bildet einen Zusammenklang großer, festumrissener Einheiten, denen nur die allerengherzigste Ruptkritik etwas anzuhaben vermöchte.

So bietet auch die »Kölner Ausstellung« in dieser Beziehung Schönheiten, die man im Düsseldorfer Ausstellungspalast vergeblich sucht und in Mannheim zur Zeit nicht besser findet. — OTTO SCHULZE—ELBERFELD.



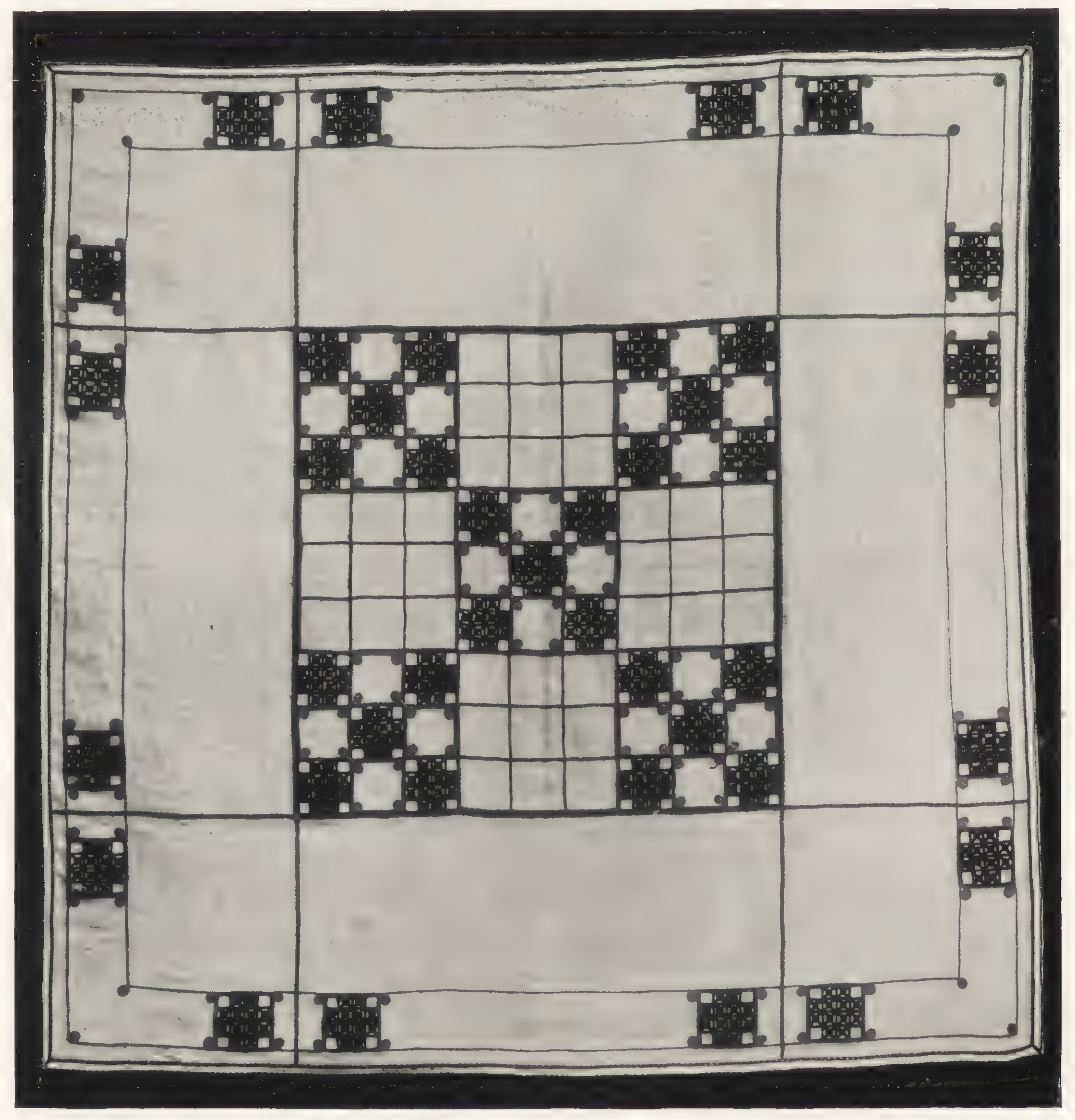
MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. Tischdecke.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. TISCH-DECKEN.

NEUE STICKEREIEN VON MARGARETE VON BRAUCHITSCH.

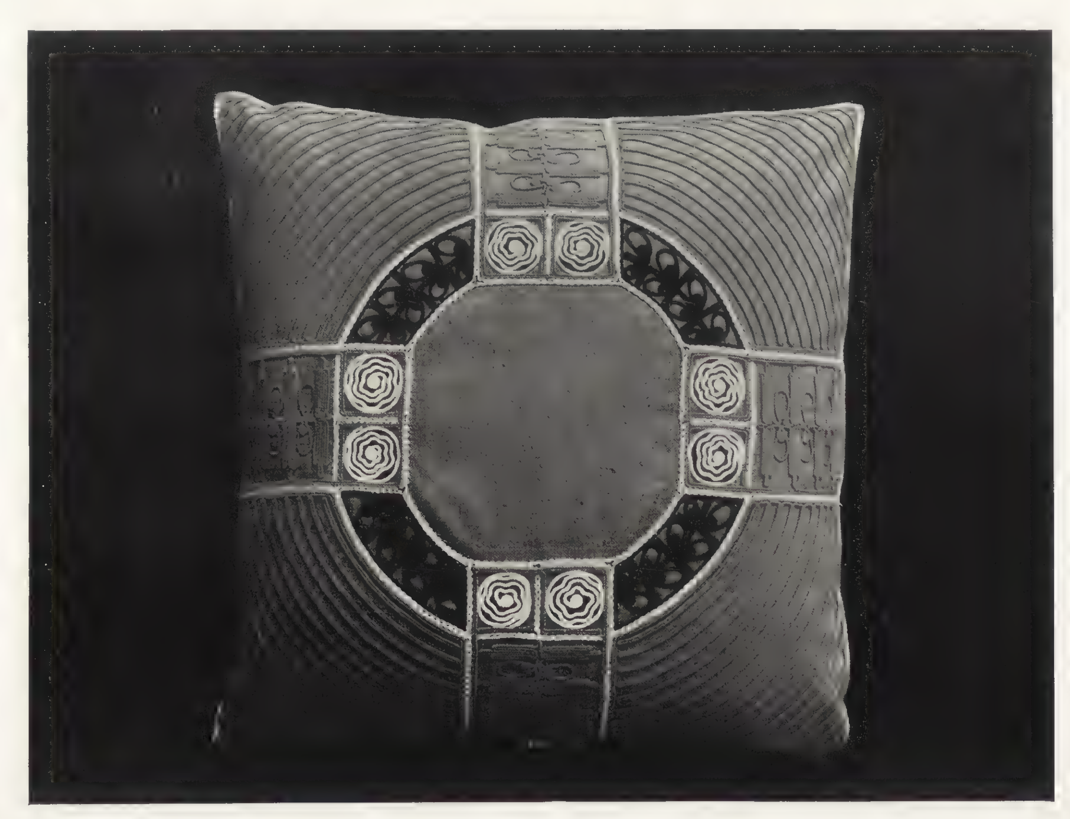
Wenn je die Maschine menschliche Arbeit geadelt hat, so trifft das hier zu. Vor Jahren befürchtete ich, die Maschine könnte der ausgezeichneten Künstlerin den Dienst kündigen — weit gefehlt, sie sind beide so mit einander verwachsen, daß man wohl sagen könnte, die Maschine ist die Hand der Künstlerin geworden. Ich habe viel von den Arbeiten dieser Dame gesehen, überhaupt sehr viel Stickereien aller Techniker aller Zeiten und Völker, und doch wenige darunter gefunden, die einen so echten „Stil" zeigten wie die, von denen ich hier spreche. Gerade das muß ich hervorheben angesichts der immer und mit Recht erhobenen Vorwürfe gegen die mißbräuchliche Verwendung der Maschinen im Dienste der angewandten Kunst. Sollte doch die Maschine stets das leisten, was die Hand leistete, ja noch mehr in der Häufung von Kompliziertheiten und Raffinessen, um die Maschine als das eigentlich Erstrebte, als die höchste Tat



MARG. V. BRAUCHITSCH: TISCH-DECKE.

menschlichen Geistes zu feiern. Diese Auffassung hat viel Unheil, viel Ungeschmack, viel Elend gezeitigt. Wir sehen aber auch, daß eine Maschine zum Segen gereichen kann.

Margarete von Brauchitsch hat Schule gemacht und viele Nachahmer gefunden, aber keine, die sie irgendwo überträfen, so wenig in Originalität als im Geschmack. Die Maschinenstickerei, das disziplinierte Regelwerk eines sinnvollen Mechanismus ist zum prägnanten Ausdruck ihrer, trotz aller Gebundenheit, sprudelnden Formensprache geworden! Von Jahr zu Jahr ist sie immer mehr in diese Arbeit hineingewachsen, den Übermut, das Frivole der proletarischen Natur der Maschinenstickerei bändigend. Auch diese Künstlerin hat im Laufe ihres jetzt wohl zehnjährigen Ringens erfahren, was Beschränkung und Abklärung bedeutet. Sie hat mit den Konsequenzen der Moderne gerungen mit genialer Kraft, sie ist Siegerin geblieben. Bestätigen das nicht vollauf die hier wiedergegebenen Arbeiten, die Stücke für den Gebrauch, für das Leben sind! Ursprünglich hat Margarete von Brauchitsch nur den Faden als bildendes Schmuckmaterial gekannt und sehr häufig waren kleinliche Motive, Ernten von fremden Äckern, auffallend erkennbar. Heute sind ihr Kordel, Litze, Bändchen, Garn u. a. mehr dienstbar, und ihre Arbeiten sind dadurch zu dem geworden, daß man sie als Kunstwerke textiler Technik bezeichnen kann. Man schaue sich diese Kissen und Decken an, die nicht bloß bewundert, sondern auch — was viel vernünftiger ist — benutzt werden wollen. Das ist alles echt, ehrlich, eindrucksvoll, bar aller süßen Farben- und Stickereisentimentalität, die noch immer so vielem Frauenschaffen anhaftet. Kann man sich überhaupt etwas köstlicheres denken als diesen Takt und Rhythmus in an sich so einfachen, sich so ungesucht, so lebensfrisch gebenden urwüchsigen Formen. Hieran können unsere Stickerinnen noch viel lernen. Ja, wenn unsere Raumkunst auf dem noch immer aufsteigenden Wege verbleibt, dann wird alles textile Beiwerk in ihren Schöpfungen kaum einen anderen Charakter zeigen dürfen als den, den die hier abgebildeten Stickereien widerspiegeln! — OTTO SCHULZE—ELBERFELD.



MARGARETE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. RÜCKEN-KISSEN.





PROFESSOR F. W. KLEUKENS—DARMSTADT.
PLAKAT: HESSISCHE LANDES-AUSSTELLUNG.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER. Entwurf: Ausstellungs-Gebäude der Hessischen Landes-Ausstellung Darmstadt 1908. Haupt-Eingang.

NEUES VON DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE.

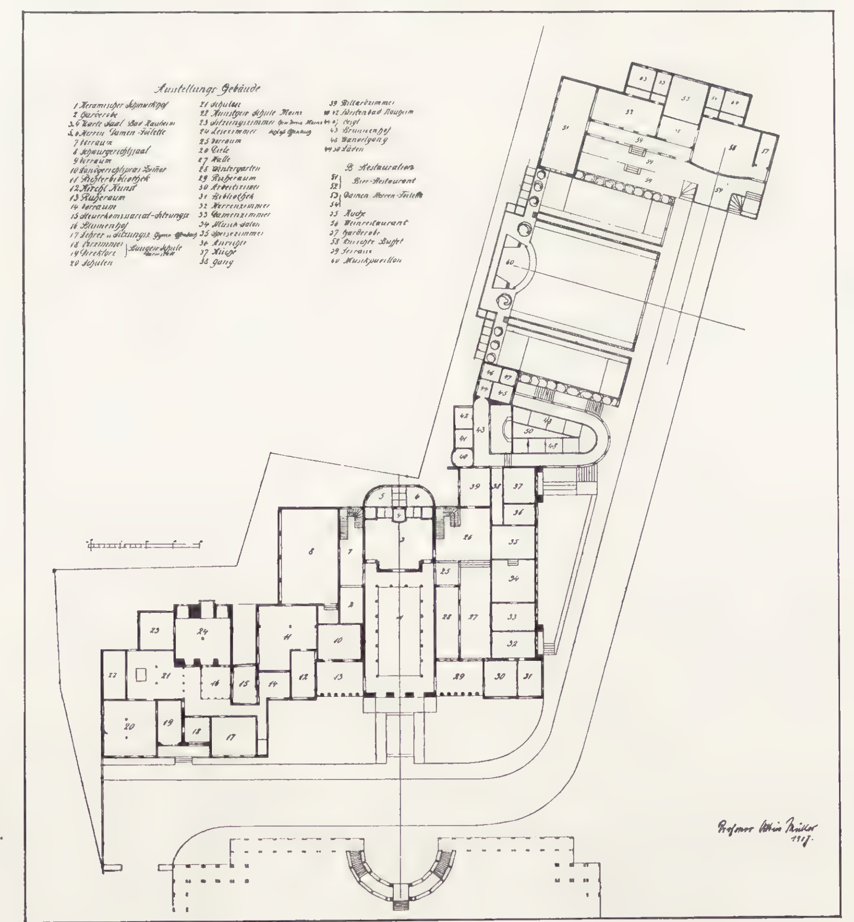
Im Herbst des Jahres 1906 hat sich die »Darmstädter Künstler-Kolonie« in ihrer Zusammensetzung fast vollständig geändert: drei Mitglieder schieden aus, von dem alten Stand blieb nur Olbrich, und es wurden vier neue Künstler vom Großherzog in die Kolonie berufen, die gleichzeitig als Lehrer an den neugegründeten »Lehrateliers« wirken sollten. Von dreien dieser Künstler werden hier neuere Arbeiten gezeigt, die von ein paar kurzen Worten begleitet sein mögen. Daran schließen sich Arbeiten in Edelglas von Joseph E. Schneckendorf, dem Großherzog Ernst Ludwig kürzlich eine eigene Werkstatt hat einrichten lassen und einige Malereien von dem auch als Porträtist bekannten Darmstädter Adolf Beyer und von Fritz Hegenbart, dem neuerdings vom Großherzog ein Atelier im Schloß zur Verfügung gestellt wurde.

Bei dem Wettbewerb für das Gebäude für angewandte Kunst der nächstjährigen Darmstädter Ausstelluug hat Albin Müller den ersten Preis mit seinem Entwurf davongetragen. In der Gestaltung des Baues liegt das Bestreben zu Tage, den Ausstellungs-Gegenständen nicht nur eine Hülle zu geben, sondern durch symmetrische Anordnung der Hauptgebäude-Massen und einen achsengemäßen Aufbau auch ein erfreuliches architektonisches Bild zu schaffen, soweit sich diese Gedanken mit den Rücksichten auf die Art des verfügbaren Geländes, die vorhandenen Mittel und die vorgeschriebenen Raumverhältnisse vereinigen ließen. Wenn durch diese Anordnung auch darauf verzichtet wurde, die einzelnen Abteilungen des Inneren auch im Äußeren für den Besucher klar zu trennen, so wird durch sie doch eine feierliche und festliche Stimmung erzeugt, die sicher von großem Wert für den Eindruck einer Ausstellung ist, zumal in den Bauformen die besondere Art des Ausstellungsgebäudes keineswegs verleugnet wird und eine ruhige Sachlichkeit den Grundton bildet. Die Hauptachse des Gebäudes wurde von der großen Freitreppe bestimmt, die von dem höherliegenden Bau Olbrichs zu dem eigentlichen Ausstellungsgelände hinunter führt. Von der Höhe aus überblickt der Beschauer die gesamte Anlage und sieht in den offenen Schmuckhof hinein, der vom Architekten mit glücklichem Griff als Haupt-Eingangsraum vorgesehen ist. Nach Osten zu, wo das Gelände sanft abfällt, wird der Übergang zu einer neuen Achse überaus geschickt und lustig durch eine spitzwinklige offene Laubenanordnung vermittelt, in der Läden ihren Platz finden sollen. Die ziemlich stark vorspringende Zunge belebt das Bild ungemein, zieht die Blicke auf sich, schneidet ein hübsches kleines Terrassendreieck aus und schließt andererseits einen Gartenhof günstig ab, dem nunmehr das Gesicht nach dem Hauptwege gekehrt ist. Im rechten Winkel zu ihm ist schließlich das Restaurant angeordnet, das dem Hauptweg und dem Platz den architektonischen Abschluß gibt. Das Ganze scheint mir eine vortreffliche Lösung

der Aufgabe, in gegebene Verhältnisse eine Gebäudegruppe einzuordnen.

Von den Entwürfen für Landhäuser wird besonders das symmetrisch gestaltete mit dem im Fächer angeordneten Grundriß die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Es ist hier der sehr gelungene Versuch gemacht worden, einem Landhaus nach außen hin eine wirksam monumentale und in einer bestimmten künstlerischen Absicht gewählte Form zu geben. Ich habe schon anderwärts darauf hingewiesen, daß ich diese Art neben der für das Landhaus angemessenen des freien Gestaltens auf Grund des Bedürfnisses durchaus für berechtigt, in manchen Fällen für künstlerisch wertvoller halte. Zudem haben wir Deutsche, trotz des gothischen Erbes, aus der langen Gewöhnung an klassische Formen ein unleugbares Bedürfnis nach Symmetrie zurückbehalten, und das ist sicher ein künstlerisches, in unserer eigenen, körperlichen Beschaffenheit tief begründetes Bedürfnis, das gewiß auch einmal in den Formen eines Landhauses befriedigt werden kann. Der englische Typ, der in seiner Art eine große Vollkommenheit erreicht hat, wird für das schlichte Landhaus freilich wohl die herrschende Gestaltungsweise werden. Wie bei dem Müllerschen Entwurf der an einer Straßenecke gelegene Bauplatz ausgenutzt ist, wie der Grundriß in die regelmäßigen Formen hineinwächst, wie der Garten mit dem Hause verbunden ist, das mag man im einzelnen bei den Abbildungen verfolgen.

Bei dem farbig wiedergegebenen Landhaus-Entwurf mache ich auf den sehr gelungenen Veranda-Vorbau mit dem herauswachsenden Risalit, auf die Dachlösungen und Umrißlinien aufmerksam. Der Grundriß ist hier frei nach bestimmt vorliegenden Forderungen gestaltet worden und wird überall auch für die äußere Erscheinung des Hauses maßgebend. In den Gartenanlagen, die sich in



PROFESSOR ALBIN MÜLLER DARMSTADT.

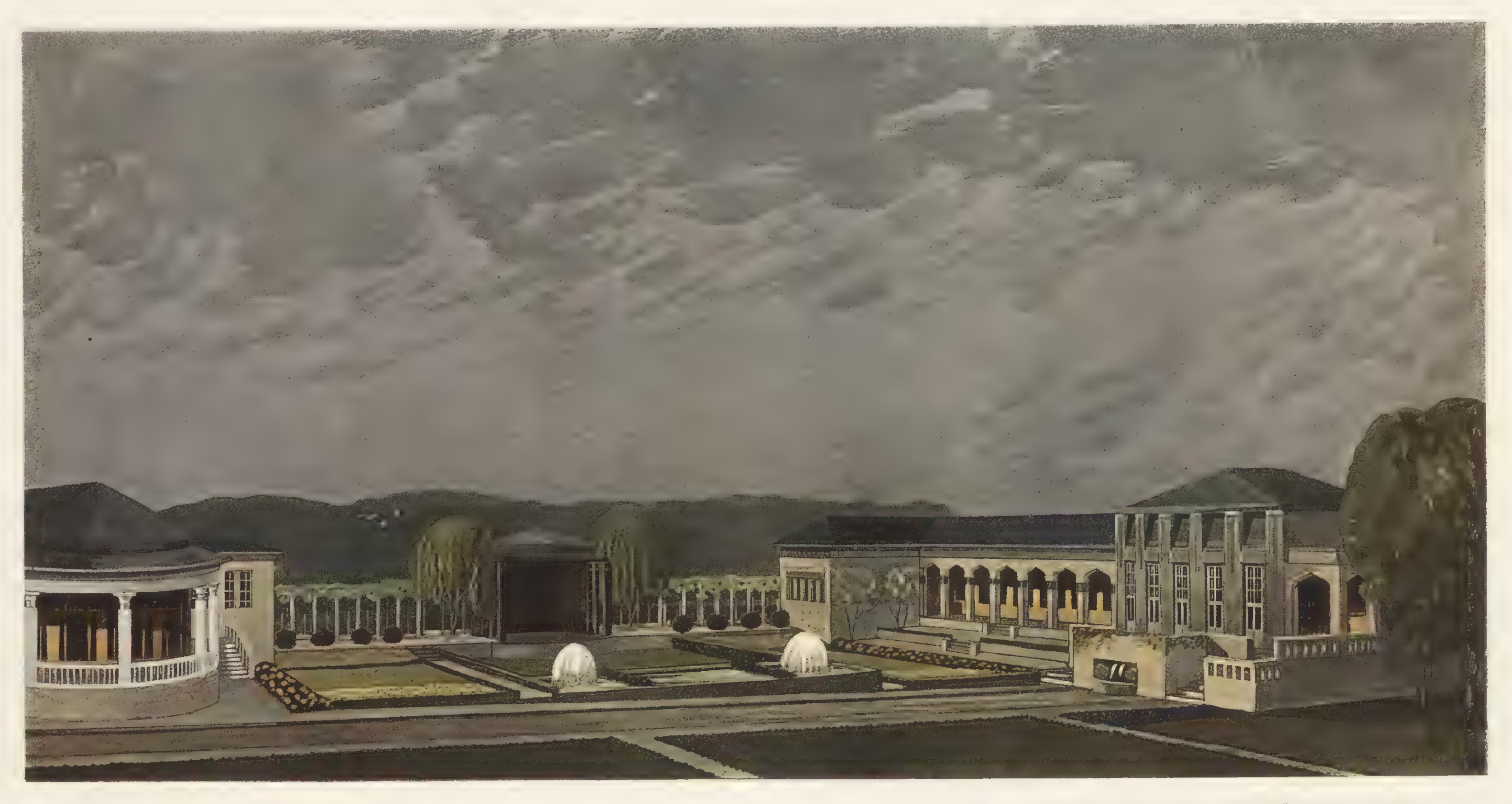
GRUNDRISS DES AUSSTELLUNGS-GEBÄUDES.





PROFESSOR ALBIN MÜLLER — DARMSTADT.

ENTWURF: VORDERANSICHT DES AUSSTELLUNGS-GEBÄUDES
DER HESSISCHEN LANDES-AUSSTELLUNG DARMSTADT 1908.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER — DARMSTADT.

ENTWURF: RESTAURATIONS-GEBÄUDE UND GARTEN-PARTIE
DER HESSISCHEN LANDES-AUSSTELLUNG DARMSTADT 1908.





PROF. ALBIN MÜLLER—DARMSTADT.

Entwurf für das Ausstellungs-Gebäude der Hessischen Landes-Ausstellung 1908.

den Formen eng an das Haus fügen, sind manche wertvolle Gedanken enthalten. Die wohltuende Einfachheit der Hausbauten wird man auch in den Grabmalen wiederfinden, die sich in ihrer schlichten und vornehmen Haltung von jeder billigen Wirkung fernhalten. Der Entwurf zu dem Grabmal im Hain gibt dem Gedanken des unnahbaren Friedens und der feierlichen Ruhe beredte Gestalt. Einige Arbeiten in Serpentinstein zeigen Proben von einem Tätigkeits-Felde, auf dem Albin Müller ungewöhnlich Tüchtiges geleistet hat.

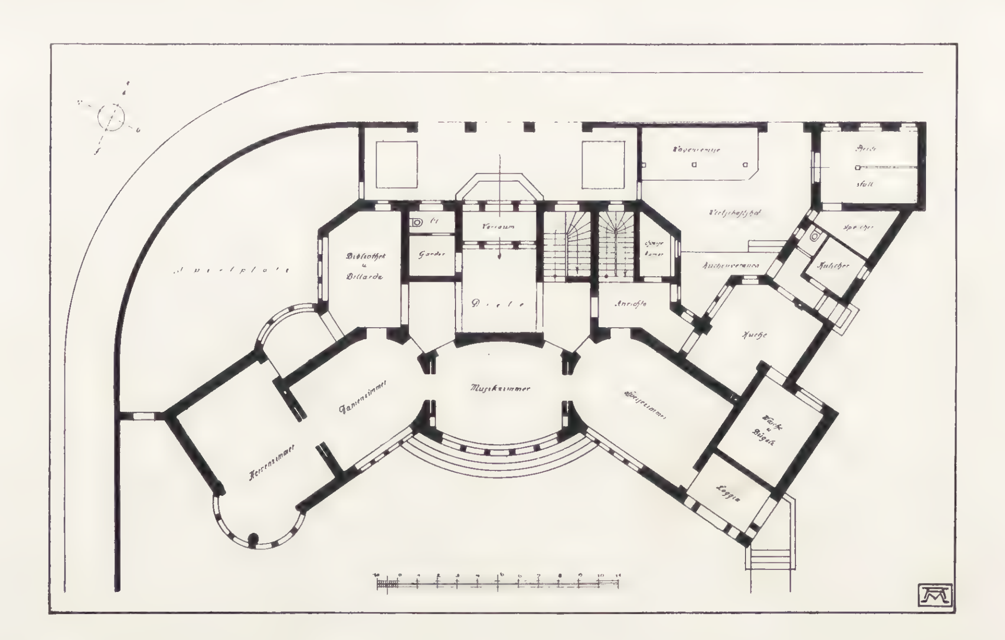
* * *

Wenn man die ornamentalen Arbeiten von F. W. Kleukens betrachtet, wird man unwillkürlich an die Worte erinnert, die Morris einmal über seine eigene Kunst geäußert hat. Jede echte Kunst habe bisher etwas bedeutet, es sei undenkbar, daß naive Kunstzeiten ein meinungsloses Kunstwerk hervorgebracht hätten. immer sei die Freude am Erzählen fühlbar gewesen. Demgemäß werde das gute Muster oder Ornament Gleichmaß und Reichtum zeigen, also neben peinlich abgewogener Linienführung eine Fülle der Erscheinung; das Geheimnisvolle werde ihm, wie jedem Kunstwerk besondere Reize geben. Den letzten Gedanken wird man auf Rechnung der gothisierenden Romantik zu setzen haben, und er ist es denn auch, der bei den Kleukensschen Arbeiten nicht zu spüren ist, schon aus einem sehr wichtigen Grunde: weil sie alle so rein und bewußt für die Fläche gedacht sind, daß ein Versteckspielen gar nicht möglich ist. Gerade ihre Klarheit und die Selbstverständlichkeit ihrer rhythmischen Gesetze läßt sie als die Hervorbringungen einer sachlicher denkenden Zeit erscheinen. Aber das Erzählfrohe, die Lust zu Fabulieren tritt überall als ein deutlicher und gesunder Zug der Kleukens'schen Art hervor. Das reine Ornament, das nur durch seine Verhältnisse, seine rhythmischen Schwingungen seine Symmetrie, kurz durch mathematische Reize wirken will, genügt ihm nicht; er will für seine Kunst selbstständiges und warmes Leben und der persönliche Anteil ist immer zu spüren. Und mit Recht. Denn während das meinungslose, strenge Ornament wohl bei architektonischen Werken ergänzend und belebend an seinem Platze wirken kann, wird es bei Druckwerken, um die es sich hier zunächst handelt, entweder aufdringlich sein, zum mindesten nichtssagend zerflattern. Wir haben es bei der Buchschmuck-Seuche der letzten Zeit genugsam erfahren. Kleukens zeichnet mit Vorliebe die menschliche Gestalt und das Tier in unerschöpflichen Erscheinungen; aber er löst ihre Formen, wie die der Ornamentik, nicht in Liniengedanken auf. Er läßt ihnen den Reichtum, die Wärme und den Adel ihres Wesens und versteht es doch, in großer Art und mit sicherem Blick zusammenfassend, alle Gebilde unter das Gesetz der Fläche zu bringen und eine im Gedächtnis als eine Bereicherung haftende, scharf umschriebene Form zu geben, die besonders im Figürlichen durch die feinsten Reize der Bewegung belebt wird.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Entwurf: Landhaus Merkel.

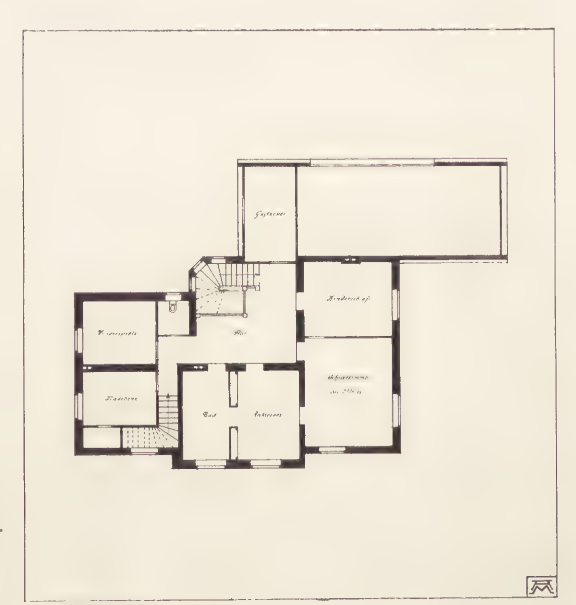
Bei der menschlichen Gestalt ist übrigens das Streben fühlbar, zu einem bestimmt ausgeprägten Typ im Sinne der Japaner zu gelangen, der Zufälligkeiten der Laune nicht zuläßt und es dem Künstler erlaubt, sich freier in den selbstgezogenen Grenzen zu bewegen. — Das Wertvollste an der Kleukensschen Art scheint mir ein ausgesprochen männlicher Zug zu sein, eine weise Sparsamkeit und die Herbheit, die bei seinen Arbeiten hervortritt und die gelegentlich auch wohl einmal zur Starrheit hinneigt. An der Art, wie die Schrift in die Zeichnung eingeordnet, oder wie die Zeichnung für die Schrift gedacht ist, erweist sich überall deutlich, daß Kleukens nicht nur Zeichner, sondern auch ein Drucker ist, der ein Satzbild zu formen versteht. Freilich ist das Streben, in der Zeichnung etwas Eigenes mit selbständigem Leben zu schaffen, auch bei den Buchdruck-Arbeiten zu spüren. Aber da, wo die Fesseln und das Gebundensein an einen Zweck nicht mehr hemmen, wie bei dem Hohmannschen Kalender, gelangt Kleukens zu einem großen Stil, der darauf hinweist,







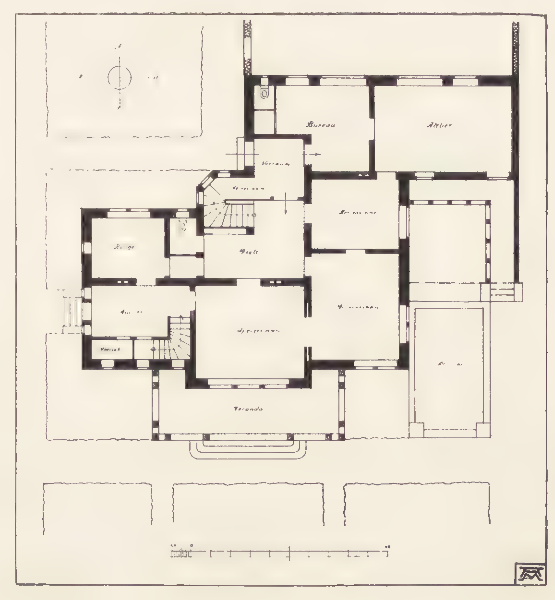
PROFESSOR ALBIN MÜLLER — DARMSTADT. ENTWURF ZU EINEM HAUSE FÜR HERRN A. M. HAUPTANSICHT VON DER STRASSENSEITE.



GRUNDRISS DES OBER-GESCHOSSES.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER — DARMSTADT. ENTWURF ZU EINEM HAUSE FÜR HERRN A. M. HAUPTANSICHT VON DER GARTENSEITE.



GRUNDRISS DES ERDGESCHOSSES.





PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Modell des Landhauses Merkel.

wie sehr gerade er für monumentale dekorative Aufgaben berufen ist.

* * *

An dem Wiederaufblühen der Goldschmiedekunst, die noch vor kurzem lediglich in Stilnachahmung befangen war oder sich auf Architektur-Nachbildungen beschränkte, hat Ernst Riegel hervorragenden Anteil. Er ist Goldschmied mit der handwerklichen Gestaltungsfreudigkeit, wie sie die alten, guten Meister zeigen, und Künstler, der seine eigene Sprache redet. In seinen Arbeiten stoßen wir nirgends auf tote Zeichnung, überall ist die lebendige Form im Einklang mit den Forderungen des Stoffes und der Arbeitsweise. Im allgemeinen zielen die Formen seiner Gefäße auf eine reiche, prächtige und festliche Wirkung; aber sie sind trotzdem wenig kompliziert und bewahren einen flächigen, ruhigen Charakter. Die Fläche wird durch ein Ornament belebt, das sich schmückend einordnet und besonders im Figürlichen von einer anspruchslosen heiteren Frische ist. Vielleicht ist hier und da einmal die Verteilung des Gewichts im Ornament nicht günstig erfolgt. Die farbige Erscheinung ist immer überaus erfreulich und mannigfaltig. Zu den Abbildungen, die im übrigen für sich wirken mögen, seien nur einige technische Bemerkungen gegeben. Die Dose mit dem Achatdeckel ist in Altsilber getrieben, ebenso die Fruchtschale, deren Henkel vergoldet sind. Bei dem Deckelbecher sind die Rosen am Deckel getrieben, die Verzierungen am Fuß gemeißelt. Die große Fruchtschale ist ganz vergoldet, das Ornament ist getrieben und gemeißelt, an den Griffen sind Türkise gefaßt. Bei dem Kokosnußbecher ist die wasserschwarze Nußschale geschnitten und in perlenbesetztes Silber gefaßt. Der Schießpreisbecher ist aus Silber getrieben und vergoldet, die Schrift graviert und schwarz eingelassen; zwischen den Filigran-Verzierungen des Deckels sind Türkise eingelassen. Die Kette ist in Gold gearbeitet, die Wappen sind Emaille, die Filigran-Glieder mit Saphiren besetzt. Der offene Kokosnußbecher ist vergoldet mit getriebenem Ornament am Fuß und türkisbesetztem Filigran am Knauf.

Der vierte der in die Künstler-Kolonie berufenen Künstler, der Bildhauer Heinrich Jobst, ist augenblicklich besonders mit plastischen Arbeiten für die Freitreppen des Museums und für den »Hochzeits-Turm« beschäftigt. Er ist außerdem an einer Brunnenhof-Anlage für Bad Nauheim beteiligt, bei der vor allem Erzeugnisse der Großherzoglichen Keramischen Manufaktur Verwendung finden werden. Diese seit etwa einem Jahr unter Scharvogels Leitung bestehende Anstalt hat sich neuerdings besonders der Architektur-Keramik zugewendet. — VICTOR ZOBEL.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Entwurf: Landhaus am See.

VOM ÄSTHETISCHEN WESEN DER BAUKUNST.

VON RICHARD SCHAUKAL.

Wenn man von Payerbach im Raxgebiete auf der Landstraße den Semmering erreichen will, muß man den Ort Gloggnitz durchfahren. Auf einem bewaldeten Hügel steht das Kloster von Gloggnitz. Beim Verlassen des Ortes wird dem sich Rückwendenden ein prachtvoller Anblick: breit liegt die weiße Front des mächtigen Gebäudes, mit vielen einförmigen Fenstern, die grüne Laden haben, grüßend, vor dem sich entfernenden Betrachter, dem, wie er höher und weiter gelangt, das stille Haus immer heimlicher und fremder zugleich an den grünen Baumhintergrund der Berge sich fügt: keine Störung des frischen Naturbildes, eine Vertiefung nur seiner beruhigenden und erheiternden Wirkung. Das Haus ist auf das einfachste gestaltet: eine klare Stirn, ein mit gemütlichen Luken freundlich sie krönendes Dach, das voll zur Darstellung gelangt, ein kuppeliger Turm, der gelassen emporsteigt, das Ganze auf sanfter, aber beherrschender Anhöhe, weithin sichtbar. Und solcher Bauten, Kirchen und Schlösser, gibt es aus dem 18. Jahrhundert eine große Zahl im Alpenland.

Ob vielen Derer, die sie mit bewußter und unbewußter Wollust im Reisen beschauen, deutlich geworden ist, daß diese schlichten Gebäude, die es an Lieblichkeit, Größe und Nachhaltigkeit des Eindrucks mit der unsterblichen Natur aufnehmen, das Wesen der schönen Baukunst in einfachen Noten verkünden: Masse und Perspektive. Man kann ruhig sagen: alles, was in unsern deutschen Ländern aus jener Zeit stammt an Architektur, vom fürstlichen Palais der Großstadt angefangen bis hinab zum behäbigen Bauernhof, ist trefflich, und fast alles, was das Gepräge des »eisernen« Jahrhunderts (von der jüngsten — freilich noch sehr schwankenden — Renaissance abgesehen) trägt, ist schlecht.

Man geht heute — und damit sei denn wohl-

wollend »gestern« gemeint — beim Bauen nicht von ästhetischen, sondern von rein utilitaristisch-rationalistischen Grundsätzen aus (und klebt das »Schöne« als ein nicht wohl zu Entbehrendes, voll Mißverstand und ohne Überzeugung, schmählich zum Schlusse darauf). Man reißt heute (und »heute« mehr als gestern und morgen mehr als heute!) voll Dünkels das Erbe an prächtigen alten Gebäuden nieder und setzt wahrhaft Furchtbares im Namen der Zivilisation an seine Stelle. Man zerstört den unwillkürlichen Rhythmus der alten Straßen und bahnt der Willkür im Namen des Verkehrs die wimmelnd-öden Gassen der Bewegungsfreiheit. Nicht vom Standpunkt der Pietät und der Historie soll hier diesem grauenhaften Unfug, der wie eine Seuche alle »maßgebenden Kreise« erfaßt hat, widersprochen werden, einzig von dem der baulichen Gesetzmäßigkeit.

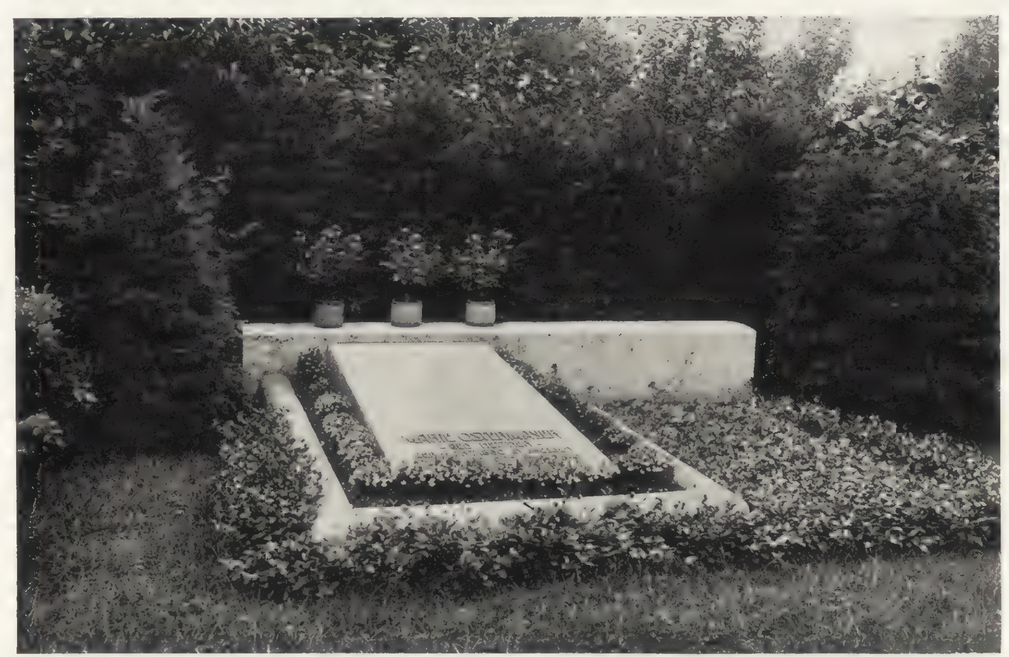
Denn alle Kunst hat ihre aus ihrem Wesen fließenden Gesetze. Das Wesen der Baukunst aber ist Überwindung einerseits des »Raumes« durch die Harmonie der räumlichen Verhältnisse, Überwindung der Schwere anderseits durch die Ordnung der Bestandteile. Alles Bedeutende — und das Kleinste kann es verhältnismäßig sein — bestätigt sich durch Einheit und innere Wahrheit. Unsre neueren Bauten sind durchaus verworren und lügenhaft. Unsere neuen Städte sind scheußlich im ganzen, ein unzusammenhängendes Stückwerk, und greulich im einzelnen: eng-



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Entwurf zu einem Haus am Rhein.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER. GRABMAL KOMMERZIENRAT ACKERMANN—DESSAU.



GRABMAL
FRAU PROF.
OSTERMEYER
DESSAU.



PROFESSOR
ALBIN MÜLLER
DARMSTADT.



FROF. ALBIN MÜLLER. Blumenschale. Figur von M. L. Christ †. Im Besitz des Grossherzogs von Hessen. Ausführung: Sächsische Serpentinstein-Gesellschaft zu Zöblitz.

herzige »Tendenz« (Barnutzen) verschränkt sich der Afterprunksucht des Emporkömmlings.

Waren jene guten alten Gebäude Zeichen und Zeugen einer großlinigen Kultur (auch die sichere Gesellschaftsordnung der Vergangenheit war Kultur: gewordener Ausdruck der Verhältnisse), sind unsre schlechten neuen Verräter unsrer zerbrochenen Zivilisation, dieses Trödellagers, dieses Trümmerhaufens von zwecklosem Detail.

Jene zwiefache Überwindung, die ich das Wesen der Baukunst genannt habe, setzt sich in eine fortlaufende Gleichung zum essentiellen Gehalt aller Künste. Sie (wie die Welt, soweit sie der Mensch nicht schändet) sind, philosophisch betrachtet, Probleme der Form. Die Form ist das Ewige, das Sich- in sich selbst-Erhaltende. Aber nur solche Form heißt mit Fug so, die restlos aus ihren Faktoren sich ergibt. Keine stumpfe Scheidung zwischen »Inhalt« und »Form«. Im Symbol der Kugel drückt sich das Prinzip der sich selbst erzeugenden Einheit aus (der »Mittelpunkt« enthält sie).

Die Raumkunst aber lebt, wie die Musik in den Intervallen, wie die Wortkunst in der Gewichtsverteilung der Worte, die Malerei in der Beziehung der Farben, im Verhältnis der Glieder zum Ganzen. Sie ist tot, wenn dieses Verhältnis nicht von sich selbst überzeugt. Alle unsre schlechten Gebäude widerlegen sich selbst: man muß zu unwesenhaften Zweckbegriffen (außerhalb der Ästhetik der Architektur) flüchten, will man sie — nicht verzeihen, nur überhaupt als Existenzen konstatieren. Masse und Perspektive sind die Maßstäbe, die Krücken zu einer Erkenntnis, die viel »tiefer« als im »Zweck«, die im metaphysischen Bedürfnis des Menschen begründet ist. Beide, Masse und Perspektive (Distanz), vereinzeln und vergesellschaften zugleich das Gebäude. Trägt es ihnen Rechnung, dann darf es sich unbefangen mitten in die Natur stellen, wie mein liebes altes Kloster von Gloggnitz. —

✿

Vom Verfasser vorstehender Ausführungen ist vor kurzem in unserem Verlage ein Werkchen erschienen, das überaus günstig aufgenommen worden ist: »Die Mietwohnung, eine Kulturfrage«. Glossen von Richard Schaukal. 60 Seiten mit 14 Illustr. M 1.20. Kapitel: Zustand und Behelfe, Ausstattung, »Neue« Einrichtungen, Revolutions-Snobismus, Psychologie des Mobiliars, Die »Moderne« Wohnung, Utopien, Nachwort.



PROFESSOR
ALBIN MÜLLER
DARMSTADT.

GROSSER
KERZENTRÄGER
IN SERPENTINSTEIN
UND BRONZE.

AUSF.: SÄCHSISCHE
SERPENTINSTEIN-
GESELLSCHAFT
ZU ZÖBLITZ.

GESCHMACKS-WANDLUNGEN. Auf dem Gebiete des Geschmackes zeigen sich dieselben großen und kleinen Bewegungen, wie in den Wässern des Meeres. Die großen, Jahrhunderte und Jahrtausende überdauernden Stilrichtungen gleichen den Meeres-Strömungen, die in der kurzen Zeitspanne eines Menschenlebens sich kaum merklich verändern, aber dennoch nach Ansicht unserer Geologen früher ganz andere Richtungen eingenommen haben. Die Mode mit ihren immer wiederkehrenden ähnlichen Tendenzen entspricht dem Auf und Ab der Flut und Ebbe. Die Spuren, die der einzelne Künstler, ja jeder Mensch in bezug auf Geschmackssachen zurückläßt, das Gepräge, das er seiner Umgebung aufdrückt, sind die Kielwässer der Schiffe, welche das Meer durchfurchen, das Wellengekräusel, welches der plätschernde Fisch hervorruft. Auch Stürme, Wirbelwinde, Teifune, die das Meer scheinbar bis in seine tiefsten Tiefen aufwühlen, fehlen nicht, es sind die Geschmacks-Revolutionen, die einzelne suggestiv wirkende Menschen oder Völker verursachen, jene Revolutionen, die wir mit Spannung erwarten, wenn wir sie herannahen fühlen, die uns packen, wenn sie da sind, und über die wir lachen, wenn sie vorübergezogen. Stil, Mode, Laune, sie haben ihre Ursachen, ihren Zweck, ihr Ziel. Entspringt auch die Mode im letzten Grunde der Laune des Menschen, so übt sie doch, wenn sie sich einmal durchgesetzt hat, auch wieder eine tyrannische Gewalt über seine Launen aus, und alle Schwankungen der Mode sind nur verschiedene Färbungen des einmal gültigen Zeitstiles. Erst tief eingreifende Veränderungen der Körperbeschaffenheit, Geistesverfassung und Lebensgewohnheiten des Volkes, die sich aber nur ganz allmählich, dem einzelnen kaum erkennbar, vollziehen, ändern den Stil. — O. SCHEFFERS.



PROFESSOR ERNST RIEGEL-DARMSTADT. Silberne Dose mit Achat-Deckel.

ÜBER KÜNSTLERISCHE VISION.

VON FRANZ SERVAES—WIEN.

Es war im Wiener Kunstsalon Miethke, vor den allegorischen Kolossal-Gemälden der Fakultäten von Gustav Klimt. Drei Kunstschriftsteller und eine sehr geschätzte Künstlerin waren wir beisammen, und da konnte es denn nicht fehlen, es entspann sich alsbald eine recht lebhafte Diskussion. Die Meinungen flogen wie blitzende Schwerter durch die Luft und obgleich wir alle darüber einig waren, in Klimt eines der apartesten und bewundernswertesten Talente unserer Zeit zu verehren, gingen unsere Ansichten über den Grad der Bewertung und über das Endgültige seiner Leistung doch sehr weit auseinander. Der Frondierende war diesmal ich, ehemals wohl der glühendste und exponierteste Vorfechter von Klimt. Da ich jedoch meine geistige Entwickelung sich ruhig an mir vollziehen lasse und den in mir reifenden Erkenntnissen nicht mit Staudämmern der Theorie entgegenzuwirken liebe, so hielt ich mich nicht für berechtigt, der kritischen Stimmung, die sich, ein wenig, zu meiner Überraschung, Klimt gegenüber allmählich bei mir herausgebildet hat, mit fertigen und abgestempelten Maximen entgegenzutreten. Mein Widerspruch erwuchs hauptsächlich vor dem Bilde der Jurisprudenz, das mir auch früher schon als Klimts problematischste Leistung erschienen war und das sich mir jetzt als eine in vielfacher Abhängigkeit aus oft disparaten Elementen mehr künstlich zusammengestellte als organisch gewachsene Kunstleistung darstellte. Dabei verkannte ich jedoch keineswegs die oft bezaubernden Einzelschönheiten und die raffinierte Geschmacksbildung, die sich im Ganzen darin ausspricht. Meinen österreichischen Freunden hatte ich jedoch mit dieser bedingten Anerkennung nicht genug getan, ich sollte mich kritiklos vor dem Genius beugen und seine Schöpfungen als Offenbarung entgegennehmen. Dazu konnte ich mich nicht verstehen und tadelte vor allem die Uneinheitlichkeit der Raumanschauung, die für mein Empfinden das Bild zerreißt, und die dadurch gegebene Losgelöstheit nicht etwa blos vor den Erscheinungen, sondern selbst von den Gesetzen der Natur. Den ersteren gegenüber war ich bereit, dem Künstler jegliche Art von Freiheit zuzugestehen, vor den letzteren forderte ich eine phrasenlose und ehrfürchtige Unterwerfung. Ich erntete mit meinen Ausführungen nur Spott. Ich sei eben, trotz achtjährigen Wiener Aufenthalts, ein Deutscher geblieben und könne mich von dem deutschen Vorurteil, daß die Kunst von der Natur abhängig sei, nicht losmachen; die Kunst habe mit der Natur nicht das mindeste



PROFESSOR ERNST RIEGEL—DARMSTADT. Silberne Frucht-Schale.

zu schaffen; selbst über die alles zusammenhaltenden kosmischen Gesetze könne sie sich hinwegsetzen, u. s. w. Schließlich wurde der letzte entscheidende Hieb gegen mich geführt: »Die Jurisprudenz ist eben eine Vision und kann nur als Vision richtig gewürdigt werden!«

Meine Antwort erregte höchste Verblüffung. Ich sagte: »Das ist ja eben der Grundmangel an diesem Gemälde, daß ihm die Vision gänzlich fehlt. In Liebermanns »naturalistischen« Netzeflickerinnen ist zehnmal mehr Vision als in dieser erklügelten Allegorie.« Man erklärte das für einen schlechten Spaß, für eine gesuchte Paradoxie, und halb mitleidige, halb mißbilligende Blicke trafen mich. Das Wort war mir mit einer gewissen Erregung herausgefahren, aber ich hatte dennoch das Gefühl, damit den Nagel auf den Kopf getroffen zu haben. Ich beschloß jedoch, vorsichtig zu sein und es in einer ruhigen Stunde kalt und kritisch zu überprüfen. Dies habe ich nunmehr getan und freue mich jetzt doppelt dieses Wortes. Es hat mir in der Erleuchtung des Moments eine wertvolle Einsicht beschieden.

Was ist künstlerische Vision? Die mir Klimts »Jurisprudenz« vorhielten, können darunter offenbar nur eine sogenannte Phantasieschöpfung schlechtweg verstehen, unabhängig von der Art ihrer Entstehung. Sie glauben dort an eine Vision, wo, mit Aufhebung des Natürlichen, ihnen etwas Fremdartiges, Niegeschautes vorgespiegelt wird. Wohlgemerkt, dies k a n n eine Vision sein, b r a u c h t sie jedoch nicht zu sein. Denn die angeführten Merkmale sagen uns nichts über das W e s e n der Vision aus. Freilich scheint die Erfahrung dafür zu sprechen, daß die Vision das Reich des Übernatürlichen, Übersinnlichen liebt, weil sie sich hier am meisten ihrer Freiheit bewußt wird. Damit ist jedoch keineswegs gesagt, daß sie sich nicht ebensogut innerhalb der Grenzen der natürlichen sinnlichen Erscheinungen halten kann. Das Wort »Erscheinung« besagt hier schon genug; es ist gewiß vom Sprachgebrauch nicht willkürlich gewählt worden. Es liegt ihm vielmehr die Erkenntnis zu Grunde, daß ebenso sehr wie das Erträumte und Erphantasierte auch das mit unseren Sinnen Wahrgenommene für uns nur den Wert eines Scheins hat; daß es nicht eine Realität schlechtweg ist, sondern eine Vorstellung, die in unserem Inneren lebt. Hieraus geht hervor, daß wir in einer stofflichen Abgrenzung — hie Phantasie, hie Wirklichkeit! — das entscheidende Merkmal der Vision nicht erblicken können, sondern daß wir dieses anderweitig zu suchen haben.

Ich will hier keine philosophische Abhandlung schreiben und darum kurzheraus sagen, was ich unter Vision verstehe, oder vielmehr, da nur diese uns hier interessiert, unter künstlerischer Vision. Ganz einfach: das blitzartige Erschauen eines in sich geschlossenen



Ganzen. So aufgefaßt, wird die Vision zum Kriterium für die künstlerische Grundbeschaffenheit eines sogenannten Kunstwerks. Wo die Vision vorhanden ist, da ist eine ursprünglich-künstlerische Schöpfung zu erkennen; wo sie uns fehlt, da besteht in den Ursprüngen ein Manko, und wenn dieses auch durch Geschmack, Können, dekoratives Arrangement hinterher aufs künstlichste zugedeckt sein mag: das elementarisch-künstlerische Grunderlebnis fehlt und kann niemals ersetzt werden. So ist also die Vision für das Kunstwerk gleichsam der Moment der Konzeption, jene geheimnisvolle Empfängnis, wo das Ganze mit allen seinen Teilen, organisch und wohlponderiert, als etwas durchaus Einheitliches und Unzerreißbares vor dem geistigen Auge auftaucht. Dieser eine Moment aber ist für alles spätere entscheidend. Unter der Voraussetzung freilich, daß die künstlerische Energie des Festhaltens der Klarheit der ersten Erleuchtung entspricht. — Beim Beschauer wiederholt sich der Moment der künstlerischen Konzeption in dem Moment des ersten Hintretens vor ein Bild. Alsdann verrät sich ihm das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein der Vision. Es ist keineswegs nötig, daß der Beschauer im ersten Moment das Bild »versteht«, aber wenn es eines ist, so kann es nicht fehlen, daß er es mit einem einzigen Blick blitzartig erschaut. Wie sich auch Urteil und Verständnis später stellen mögen, der sinnliche Eindruck des Ganzen muß im Nu fertig sein. Schwerpunkt, Verhältnis der Teile, Akzente der Linien und der Farben müssen sich

Professor Ernst Riegel–Darmstadt. Silberner Pokal.



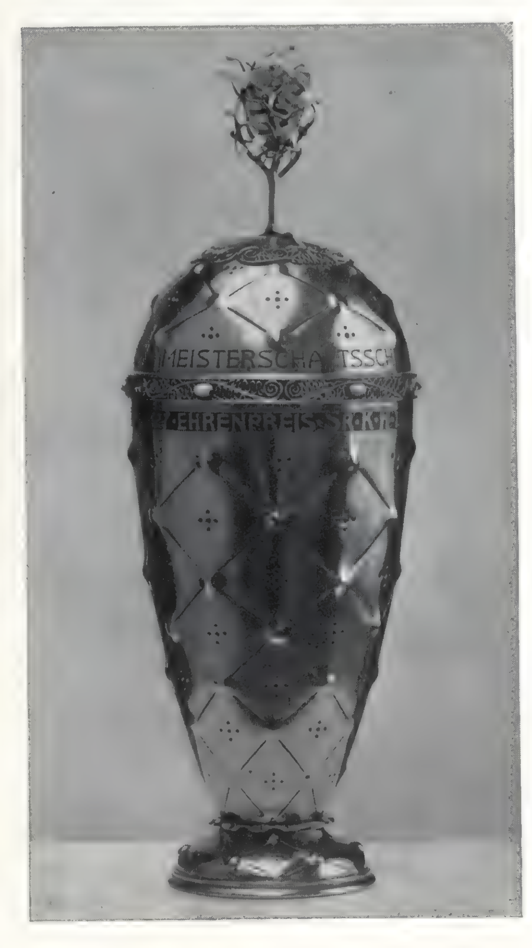
PROFESSOR ERNST RIEGEL—DARMSTADT.
VERGOLDETE SILBERNE FRUCHTSCHALE.



PROF. ERNST RIEGEL. Silberner Kokosnuss-Pokal.

den Sinnen unmittelbar aufdrängen, wo eine Vision dem Ganzen zu Grunde liegt. Wer geneigt ist, dem ersten Eindruck zu mißtrauen, der kann hinterher eine Probe machen, um seine Wahrnehmung zu kontrollieren. Er schließe die Augen und stelle das Bild sich im Geiste vor. Taucht es blitzartig vor ihm auf, so ist die Vision vorhanden. Muß er sein Gehirn anstrengen, um die auseinanderstrebenden Teile erst zusammenzufügen, so fehlt die ursprüngliche Vision. Der psychische Vorgang im Künstler und der im Beschauer gehen einander parallel. Das schöpferische Erlebnis des Einen reproduziert sich im empfangenden und nachschaffenden Erlebnis des Anderen. Es ist nicht anders, als sei vom Seelenzustand des Künstlers etwas als geheimnisvolle Kraft in sein Werk übergegangen: und zwar gerade der Zustand seiner ersten Erregung, weil dieser der schöpferischste und nachhaltigste ist.

Mit Klimts »Jurisprudenz« ergeht es mir so, daß ich bei geschlossenen Augen die größte Mühe habe, mir das Ganze zu rekonstruieren. Vor allem wollen Oben und Unten durchaus nicht zusammen gehen und jede Farbe ruft mich gleichsam einzeln an. Hingegen kann ich die Liebermannschen »Netzeflickerinnen« mir in jedem beliebigen Augenblick vor das geistige Gesicht zitieren. Sie kommen immer, nicht mit jedem Detail, aber doch als große, bestimmte und einheitliche Anschauung. —



PROF. E. RIEGEL—DARMSTADT. Silberner Pokal.
Ehrenpreis für den Schiessverein Darmstadt.



PROFESSOR ERNST RIEGEL. JUBILÄUMS-KETTE FÜR DIE UNIVERSITÄT GIESSEN.



PROFESSOR ERNST RIEGEL—DARMSTADT.
UNTERE PARTIE DER VORSTEHENDEN JUBILÄUMS-KETTE.



PROFESSOR ERNST RIEGEL.
VERGOLDETER BECHER MIT KOKOSNUSS.

SOMMERGÄSTE-KUNST.

Im Fiebertempo unseres Lebens wird das Ausspannungsbedürfnis immer mächtiger. Hunderttausende sind nun eben wieder von Berg, Wald und See in das Räderwerk der Großstadt zurückgekehrt, dessen Getriebe doch auch schon wieder den Landmann immer häufiger von der Scholle zu gelegentlichem Auskosten höherer – nächtlicher Kultursegnungen lockt. Immer lebhafter also wird zwischen Stadt und Land ein Austausch der Anschauungen und Neigungen; und da es gerade die Bevorzugteren sind, die draußen Erholung suchen können, so sollte man meinen, daß mit den lieben Sommergästen auch ein Strom von höherer Gesittung, feinerer Geschmackskultur sich ins weite schöne Land ergieße. Närrische Illusion! Wohl sind tausend Hände eifrig bereit, den Goldstrom der Fremden aufzufangen, wo nur irgend die Natur ihre Herrlichkeiten aufgebaut hat. Ganze Landschaften wandeln sich nach den Bedürfnissen des Sommergastes ab. Aber je weiter das Reisen um sich greift, desto lebhafter fühlt der Feinsinnige die Wahrheit des gekröpften Schillerschen Spruches: „Die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt. . . .“ Wo er aber hinkommt, als Sommergast oder Wanderer (Tourist auf deutsch!), in Massen zu erhoffen ist, da entfaltet sich in der schönen Gotteswelt eine neue besondere, ganz moderne, früher nie geahnte Welt, die ungewollt vom eigentlichen Zustande unserer Kultur Bände redet. Über die grenzenlose innere Barbarei unserer sogenannten Wohlsituierten sind niemals schlagendere Satiren geschrieben worden, als jede besuchte Sommerfrische, jeder berühmte Aussichtspunkt sie dem sehenden Auge hohnvoll predigt. Mag auch ein großer Teil jener Scheusäligkeiten auf der sittliche Verlotterung zu schieben sein, der jedes Volk anheimfällt, das im Halbparasitentum der Fremdenausbeutung lebt und das aus innerer Unkultur und Beutegier nur noch aufmerkt, wo aus den landläufigen Wünschen der Sommergäste Geld zu machen wäre: Die Hauptschuld trifft doch diese guten Sommergäste selbst, denen ja doch der Herr Wirt den Geschmack abzusehen sucht. So gibt denn im Grunde die Sommergäste-Kunst das eigentliche Kulturniveau unserer Wohlsituierten. Sie hat noch Unterschiede, ja; doch ob sie nun mit verschnörkelten Vogelkäfigen aus Holz unter schrecklichem Pappdach auf Rügen den Leipzigern oder Berlinern die Blüten provinzieller Zimmermeister-Verbildung serviert, ob sie in Harzburg verpritzelte und überladene unfreiwillige Karikaturen von Holzbauten für das Jobbertum errichtet oder ob sie in Luzern und an der Riviera dem internationalen Millionengesindel frostige Scheinpaläste mit unübertrefflich erhabenen Oberkellnern öffnet, oder mit den niederträchtigsten Megatheriumkasernen wie auf der Mendel, am Karer- und am Misurinasee sich in die herrlichste Natur hineinpatzt wie ein schmutziges Pflaster in ein schönes Antlitz: immer hat diese Sommergäste-Kunst dieselben Kennzeichen des verlogenen, schäbigen Luxusscheines, der Bastardformen aus dritter Hand, der stinkenden Sparsamkeit „wo's nicht gleich gemerkt wird“. –

Das sei nicht der Geschmack des Publikums, und man müsse sich damit eben abfinden wie mit den hellhörigen Wänden und den flegelhaft lärmenden Nebenwohnern und den unverschämten Preisen; man wolle und müsse doch nun einmal an so einem Ort mindestens übernachten? – Bitte, erkundigt Euch, welche Ansichtspostkarten am meisten verlangt werden: die wirklich oft schon ganz prächtigen Photographiedrucke oder die schreiend bunten Aussichtsgemüse. Und dann seht Euch an, was die „Andenken“-Industrie hervorbringt! Meint Ihr, diese Flundern als Aschbecher, diese Sessel aus Hörnern, diese geschnitzten Gekröse als Uhrbehälter und all jener tausendmal gegeißelte Aberwitz des sog. Kunstgewerbes würde noch angefertigt, wenn er nicht gern gekauft würde? Nein, das ist eben die Kultur des Sommergast-Geschmackes! Und meint Ihr, alle diese Plakate, die jeden schönen Aussichtspunkt verschandeln, wären möglich, wenn nicht unter hundert Reisenden neunundneunzig davon träumten, nun nächstens auch ihre glänzenden Stiefelwichsen oder Detektiv-Romane daneben anpreisen zu können?

Wißt Ihr denn nicht, daß Ihr die Götter für diese Kellner- und Hausknechts-Seelen seid, die auf Eure Füchse lauern? Würden sie Euch die Plakate hinzupflanzen wagen, wenn Ihr sie einmal ernstlich übel nähmet? Dies einzusehen und stets gegenwärtig zu behalten, bringt nun aber auch gleich das erste und einzige Mittel, hier Besserung zu schaffen: Einspruch erheben! –

Man zeigt mir irgend ein aberwitziges Machwerk von Reise-Andenken zum Kauf: „Nein, das ist zu scheußlich“, sag' ich mit lachender Grobheit. „Ja, der Geschmack ist so verschieden“, antwortet die Verkäuferin mit überlegener, doch verletzter Würde. „Richtig; die Niam-Niam treiben sich sogar die Oberlippe durch einen Bierspund auseinander. Verkaufen Sie das hier an die



TITELSEITE EINER GESCHÄFTS-ANZEIGE DER HERBERTSCHEN HOFBUCHDRUCKEREI, INHABER: Dr ADOLF KOCH, DARMSTADT.





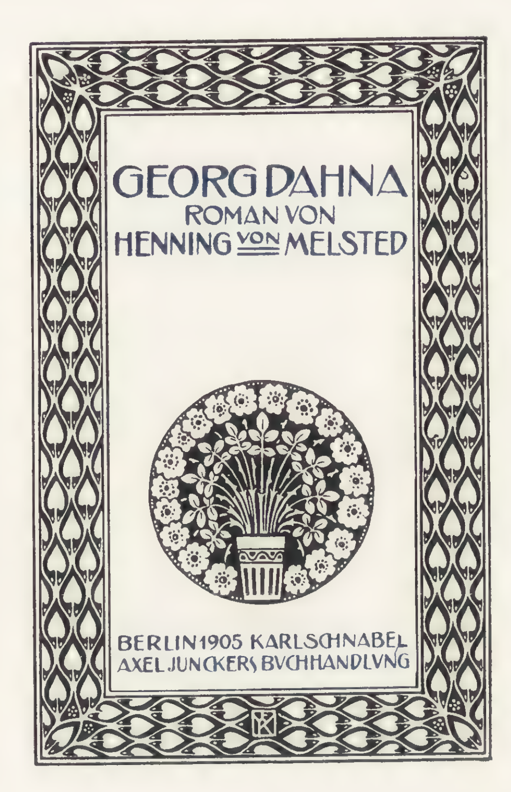


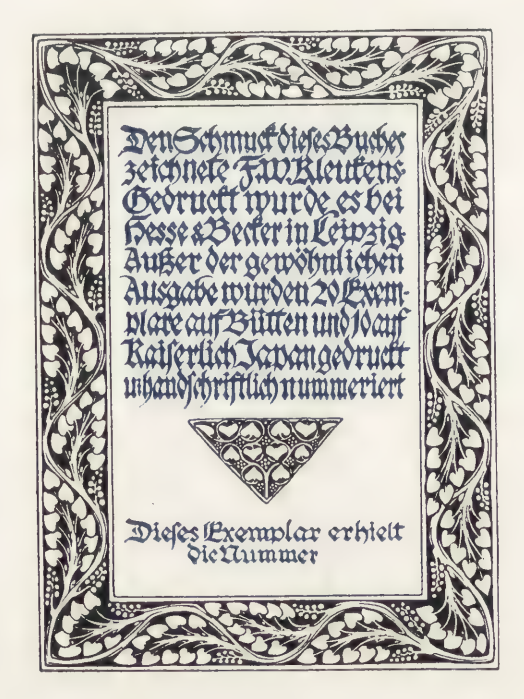


PROFESSOR FRIEDR. WILH. KLEUKENS— :: DARMSTADT.

GESCHÄFTS-KARTEN UND EX LIBRIS.







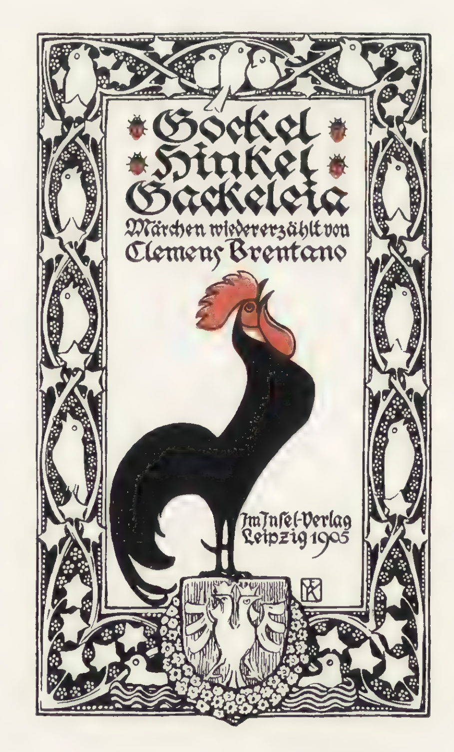


PROFESSOR FRIEDR. WILH. KLEUKENS—DARMSTADT. BUCH-TITEL.









PROFESSOR FRIEDR. WILH. KLEUKENS—DARMSTADT. BUCH-TITEL.

europäischen Papuas; guten Morgen!" — Bleib' ich vereinzelt solch Grobian und Don Quixote, so wirft man mich in vierzehn Tagen aus dem Badeörtchen hinaus; wiederholt sich der Vorgang aber nur dreimal täglich, so bestellt der Händler in acht Tagen andere Muster, darauf ist jede Wette einzugehen. Und so kann man dem Logierwirt seinen Protzenkasten verekeln, dem Bauer sein Haus wert machen, daß er kein Plakat mehr daran duldet, den Fischer von der blöden Bewunderung einer Städtekunst fünfter Garnitur zurückbringen. Und darum ergeht an alle Kulturfreunde hiermit die Bitte: laßt Euch nichts gefallen, schimpft und sagt Eure Meinung allüberall, und erst recht, wenn nebenan der Protz mit seiner geputzten „Sommerfrau" seine, dem Autochthonen ja längst im Geheimen feststehende „Badegastdummheit" in Bewunderung des nichtswürdigsten Kitsches kundgibt. Es gilt vor allem, die Selbstsicherheit des Sommergast-Geschmackes zu erschüttern, den „Wirt" fürchten zu lassen, daß sein Kram, sein Protzenkasten, sein Reklamegekreisch nicht mehr „zieht". Fünfhundert fröhliche Grobiane können den Sieg gegen das Fortwuchern aller Sommergast-Kunst davontragen! Écrasez l'infâme! HANS SCHLIEPMANN.



PROFESSOR F. W. KLEUKENS—DARMSTADT. ABREISS-KALENDER.



JOS. EMIL SCHNECKENDORF.
Grossherzogliche Edelglas-Manufaktur—Darmstadt.

Farbig oxydierte Gläser.

DIE TRADITION IM KUNST-GEWERBE.

Die theoretische Bearbeitung der modernen kunstgewerblichen Bewegung setzt gegenwärtig mit frischen Kräften ein. Freilich ist sie von Anfang an von theoretischen Erörterungen begleitet gewesen. Ähnlich den Juden beim Tempelbau führten die Künstler, die an der Spitze der Bewegung standen, in der einen Hand Kelle oder Hammer, in der anderen das Schwert, nur daß dieses letztere eine mit kampflustiger Tinte gefüllte Stahlfeder war. Aber die temperamentvollen Pronunciamentos, von denen damals Zeitungen und Zeitschriften dröhnten, besaßen doch nur eine beschränkte Gültigkeit. Sie sind uns heute wertvoll als Belege für die Gedanken, die die ersten kunstgewerblichen Taten begleiteten. Aber über die wirklichen Triebfedern der Bewegung, über ihre wirkliche historische Begründung und Einreihung sagen sie herzlich wenig aus. Was heute über diese Dinge gesagt wird, ist schwerer zu nehmen. Es ist vielleicht nicht richtiger, aber wichtiger, es tritt mit ernsteren Ansprüchen auf, es entfaltet eine größere Wirksamkeit. Der Zeitpunkt ist da, daß ernsthaft an eine endgültige Theorie des Kunstgewerbes herangegangen wird. An Versuchen dazu fehlt es nicht. · Ein charakteristisches Merkmal dieser Versuche soll hier besprochen werden.

Ich finde dieses Merkmal in einer gewissen theoretischen Traditionsseligkeit, die dem modernen Kunstgewerbe allerlei Verbindungen nach rückwärts geben möchte. Tradition heißt Überlieferung, heißt Erbschaft. Ein Erb r e c h t hat es zu jeder Zeit und auf allen Gebieten gegeben. Neuerdings scheint man ihm in Dingen der Kunst aber eine Erb p f l i c h t beigesellen zu wollen, dergestallt, daß eine Neuerscheinung nur dann als gerechtfertigt gilt, wenn es gelingt, sie mit irgend welchen Vergangenheiten in Verbindung zu setzen. „Traditionslos!“, das war eines der ältesten Schimpfwörter, mit denen gelehrte und ungelehrte Pfahlbürger die kunstgewerbliche Bewegung zu verdächtigen suchten. Neuere, besonders jüngere Anwälte des modernen Kunstgewerbes suchen ihm eine Überlieferungsgrundlage zu geben und erkennen damit die verdächtigende Kraft dieses Schimpfwortes an.

Mir scheint aber, es gibt für das Kunstgewerbe keine ausgesprochene Erbpflicht. Gegenüber der Traditionsseligkeit, die sich unter den verschiedensten Formen breit macht — es ist





JOS. EMIL SCHNECKENDORF.
Grossherzogliche Edelglas-Manufaktur—Darmstadt.

FARBIG OXYDIERTE GLÄSER.



JOSEPH EMIL SCHNECKENDORF.
FARB. OXYD. GLÄSER.

GROSSHERZOGL. EDELGLAS-MANUFAKTUR DARMSTADT.



MALER FRITZ HEGENBART—DARMSTADT. Gemälde »Stille Stunde«.

eine wahre Adoption von Vätern – muß festgestellt und festgehalten werden, daß der Stoff der kunstgewerblichen Entwicklung unserer Zeit so karg, so sparsam war wie nie zuvor: Er besteht erstens aus jenen spirituellen Elementen, die in den Dogmen Materialgemäß, Zweckgerecht, Konstruktiv Gestalt gewonnen haben, und zweitens aus den allerprimitivsten Bedingungen der handwerklichen Arbeit überhaupt. Wenn sich aus diesen Stoffen Formen entwickelt haben, die älteren Formen ähnlich sehen, so ist nicht eine direkte Kausalverbindung anzunehmen. Menschliches ist dem Allmenschlichen doch niemals so fremd, daß nicht zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Voraussetzungen Ähnliches entstehen könnte. Stolz dürfen wir sagen, daß das, was wir auf kunstgewerblichem Gebiet geschaffen haben, mit allen Vorzügen und Fehlern unser Eigentum ist. Unser ist es; wer wir sind, wie wir bedingt und prädestiniert sind, das steht auf einem anderen Blatte. Unsere Väter haben Raubbau getrieben. Wir haben den Boden wieder fruchtbar gemacht. Keine Tradition, keine Überlieferung hat uns den Weg gewiesen. Wenn wir Behaltenswertes erarbeitet haben, so diente uns als Helferin nicht das Erbe der Väter, sondern allein die allem menschlichen Tun immanente, gleichsam unbewußte Vernunft, die dunkle Zielstrebigkeit, die selbst das ungebundenste, emanzipierteste Tun zu Ergebnissen führt. — WILLY FRANK.



MALER FRITZ HEGENBART DARMSTADT

GEMÄLDE »MUTTER-GLÜCK«.





MALER FRITZ HEGENBART—DARMSTADT. Gemälde »Flora«.

ETWAS ÜBER DAS GRÜBELN.

Auf phantasievolle Menschen übt das Grübeln einen so geheimnisvollen Reiz wie das Wandern in unbekannten Gegenden aus, wo bei jeder Wegkrümmung neue Überraschungen auftauchen können. Es führt oft auf freie Höhen mit weitem Rundblick, läßt uns oft Dinge schauen, die wir vorher noch niemals gesehen; eben so oft aber führt es uns auch in sumpfige Gegenden, aus denen wir uns nur mit Mühe wieder herausfinden, oder auf Holzwege.

In der Kunst hat das Grübeln die herrlichsten Früchte, aber auch die meisten jener sogenannten Absurditäten gezeitigt, die den Laien abstoßen und nicht selten veranlassen, sich mit einer dreifachen Haut gegen den Ansturm der künstlerischen Kultur zu panzern. Im folgenden ein paar Beispiele für derartige Mißgriffe.

In dem Vereins-Zimmer einer Gesellschaft junger Baukünstler erblickte ich einst einen Schrank mit wunderlichen Türbeschlägen, deren Formen ich mir durchaus nicht erklären konnte. Auf meine Frage, wie man darauf verfallen sei, wurde mir die Auskunft, da die Tür auf die obere Angel einen Zug, auf die untere aber einen Druck ausübe, so müsse folgerichtig der obere Beschlag auch anders als der untere ausgestaltet werden und zwar so, daß der obere das Heranziehen, der untere das Abstoßen zum Ausdruck bringe.

An einer Kirche, die mir sonst wohl gefiel, erschien mir die monumentale Wirkung des



MALER ADOLF BEYER—DARMSTADT. »Am Küchenfenster«.

Turmes durch vier Scheingiebel sehr beeinträchtigt. Jedesmal, wenn ich sie sah, ärgerten sie mich, ich fand keinen Grund für die Berechtigung ihres Daseins, die Richtung ihrer Linien konnte ich nicht in Einklang mit der Turmspitze bringen, die Giebel verhinderten eine zweckmäßige Verteilung der Fensteröffnungen und endlich unterbrachen sie die Ruhe der Turmflächen, welche einen schönen Gegensatz zu den andern, reicher verzierten Teilen des Gebäudes abgegeben hätten. Ein Zufall offenbarte mir später den Gedanken, welcher den Künstler zur Anbringung der Giebel verleitet hatte. Seine Absicht war gewesen, die Grundform des Hauptbaues, der vier Giebel aufweist, durch eine Wiederholung im Kleinen hoch oben am Turme ausklingen zu lassen.

In den beiden, hier angeführten Fällen liegt nach meiner Meinung der künstlerische Gedanke zu tief, als daß er noch erkannt werden und wirken könnte, in beiden Fällen hat das Grübeln den Künstler zum Schaffen von Formen verleitet, die die Ruhe der Gesamtwirkung stören.

Viele Bildhauer glauben heute geistreich zu sein, wenn sie sehr kleine, oft kaum erkennbar kleine, aus dem Zusammenhang herausgegriffene Teile von Pflanzen ohne weiteres auf struktive Architekturglieder übertragen. Wären diese Künstler mit den Gesetzen der Statik etwas vertrauter, so wüßten sie, daß eine struktive Form, die ihren Zweck im Kleinen vollkommen erfüllt, das bei tausendfacher Vergrößerung meist nicht mehr tut, weil alsdann allerlei Materialeigenschaften, die im Kleinen ganz belanglos sind, wie z. B. die Schwere, eine große Bedeutung erlangen. So kann beispielsweise das kleine Modell einer Eisenbrücke verhältnismäßig viel größere Räume überspannen als die in Wirklichkeit ausgeführte Brücke, und aus dem eben angeführten Grunde können auf Erden Tiere von einer nur begrenzten Größe leben. Je größer sie sind, um so unbeholfener werden alle ihre Bewegungen. Das einfache Übertragen von kleinen Lebensformen in vielfacher Vergrößerung auf Architekturglieder führt daher meist zu absurden Gebilden. Auch hier versagt also die Grübelei, die wohl gewisse Beziehungen erkennt, dabei aber sehr wichtige Tatsachen übersieht.

Dem Querschnitt der Wand zu van de Veldes Museumshalle mit dem vorspringenden Bilderfries, welche auf der Dresdener Kunstgewerbe-Ausstellung zu sehen war, liegt nach der eigenen Aussage des Künstlers die Silhouette einer Staffelei



MALER ADOLF BEYER—DARMSTADT. »Rote Anemonen«.

zu Grunde. So tiefsinnig der Gedanke ist, so verfehlt erscheint er mir schon aus dem Grunde, weil vor der Staffelei das Auge des Beschauers sich in der Höhe des Bildes befindet, in der Halle aber viel tiefer. Dieselbe Art von Grübelei, welche hier den Meister leitete, könnte einen andern dazu verführen, einen Bismarckturm einfach durch Drehen der Bismarcksilhouette von Helmspitze bis zum Fuße um eine senkrechte Achse zu erzeugen.

Unangebrachte Grübelei ist es auch, wenn ein Künstler sich sagt, eine Figur, die einen Balkon trägt, muß den Eindruck machen, als laste das Gestein in ganzer Schwere auf ihren Schultern. Viele solcher Figuren, die sich mit fürchterlichen Gliederverrenkungen und Muskelanschwellungen gegen die Steinmassen stemmen, verunstalten unsere Architekturen. Der feinfühlige Grieche legte unbedenklich die größten Lasten auf die Köpfe zarter Jungfrauen und erregte dadurch die angenehme Illusion, als ob der Stein ein leichtes Gebilde sei, unter das man sich ohne Gefahr begeben könne. Unsere Bildhauer verstärken mit allen künstlerischen Mitteln nur die unangenehme Empfindung von der dräuenden Schwere des Gesteines.

Ich glaube die meisten Theorien über den beabsichtigten Ausdruck des Tragens, des Bindens und einiger anderen Funktionen von antiken Baugliedern beruhen auf falschen Grübeleien. Wenn der Grieche einen runden Wulst unter eine eckige Deckplatte setzte, so tat er es wohl einfach in dem Gefühle, daß Abwechslung nicht schaden könne, wenn er auf den Gesimsen Blattreihen anbrachte, so geschah es gewiß nur in dem Bestreben, eine Richtung anzudeuten, d. h. eine Bewegung vorzutäuschen, wo in Wirklichkeit gar kein Leben ist, wenn er die Wülste unter andern auch mit flechtartigen Ornamenten schmückte, so braucht dabei die Absicht des Bindens gar nicht vorgelegen zu haben, sind doch die Bänder ganz locker geflochten, und was in aller Welt hätte wohl ein um einen Pfosten gewundenes Band zu halten?

Das Grübeln ist gewiß eine schöne Sache, hat aber einer keine Anlage zu einem Philosophen, so wird er gut tun, sich bei all seinen Arbeiten schlecht und recht nur auf Tatsachen zu stützen, die klar vor aller Augen liegen; denn nichts wirkt lächerlicher als der mißlungene Ausdruck einer beabsichtigten Geistreichigkeit.

OTTO SCHEFFERS—DESSAU.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Damen-Arbeits-Zimmer.
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst—Dresden.

DER EINKAUF ALS KULTURELLE FUNKTION.

Der Deutsche versteht nicht einzukaufen. In der Regel glaubt er, dazu gehöre nichts weiter, als die Mode zu kennen und die Preise herabzudrücken. Es gibt Leute, die in ein Möbelgeschäft oder in einen Goldwarenladen treten und einfach »das Neuste« verlangen; es gibt Leute, die dem Verkaufenden die Preise vorschreiben. Beides ist arg töricht. Das naive, snobistische »Neuste« zwingt den Händler, die Mode in Galoppschritt zu setzen, züchtet Extravaganzen und läßt das Kuriose über das Vernünftige siegen. Die Preise selbst zu machen, aber bedeutet, sich selbst betrügen. Der Kaufmann wird natürlich nur dann darauf eingehen, wenn er imstande ist, das Untergebot wieder herauszuwirtschaften; etwa beim Verkauf einer ganzen Wohnungseinrichtung, die angefertigt werden muß. Er wird dann innen geringere Hölzer nehmen, wird Einzelheiten einfacher machen oder fortlassen. Der einkaufende, »überschlaue« Laie kann dies nicht kontrollieren; seinem ungeübten Wahrnehmungsvermögen entgehen die Feinheiten. Durch solche Unarten des kaufenden Publikums wird der Händler oft sehr gegen seinen Willen gezwungen, die Ehrlichkeit ein wenig beiseite zu setzen; er wird aber auch noch weiteren Schaden nehmen. Innerlich. Er wird den Ruf seiner Ware gefährden, wird vor sich selbst nicht ohne Tadel sein. — Man sollte stets soviel Vertrauen zu dem Verkäufer haben, daß man erwartet, er werde nicht das Moderne und Ephemere, sondern das Benötigte und Gute anbieten; er werde nicht mehr als den durch die Konjunktur bedingten Marktpreis fordern. Damit sei nicht gesagt, daß jeder Preis sofort akzeptiert werden müsse. Unter Berücksichtigung aller Nebenumstände sollte man Offerte gegen Offerte abwägen, aber nicht prinzipiell »drücken«. Die Art, mit der das Publikum oft Prozente ab-

gezogen haben will, ist schamlos. Daß gegenüber solch unvernünftigem Gebaren alle theoretischen und praktischen Bemühungen den Fabrikationsstand zu heben, zwecklos sein müssen, leuchtet ein.

* * *

Das Publikum sollte lernen, daß »einkaufen« mehr ist, als die Zufriedenstellung persönlicher Wünsche. Daß es sich dabei um eine soziale Betätigung, um eine kulturelle Funktion handelt. Das Niveau der Fabrikation und des Handels wird durch den Einkauf reguliert. Darin haben die Verkäufer recht, wenn das Publikum durchaus Schund begehrt, muß es ihn bekommen. — Wer einkauft, trägt etwas dazu bei, den ökonomischen Gesamtcharakter zu modellieren. Jeder Einkauf ist ein Faktor im Wirtschaftsprozeß, ist eine Stimme, die den Gewerken die Marschrichtung weist. Durch die Art, wie er einkauft, kann der Bürger mehr zur Gestaltung des Vaterlandes beitragen, als durch seine Aufregung während der Wahlkampagne. Das sollte begriffen werden. Das kann erst begriffen werden, wenn der Deutsche ein politischer Mensch geworden ist. Das heißt: wenn er nicht nur von Zeit zu Zeit einmal in Politik dilletiert, sondern jeden Augenblick seiner politischen Pflicht eingedenk ist, jede Handlung politisch wertet. Dazu sollte der Einkauf in erster Linie gehören. Durch ihn wird nicht nur die Warenzufuhr bedingt; er hat maßgebenden Einfluß auf die Gesinnung der Fabrikanten und Verkäufer, wie er ein Ausdruck der Gesinnung der Kaufenden ist. Einkaufen



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID. Schlaf-Zimmer.
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst—Dresden.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Glas-Schrank.
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst—Dresden.

der Käufer bestehen. Das Publikum sollte dies nutzen und sich dessen nicht unwürdig zeigen.

* * *

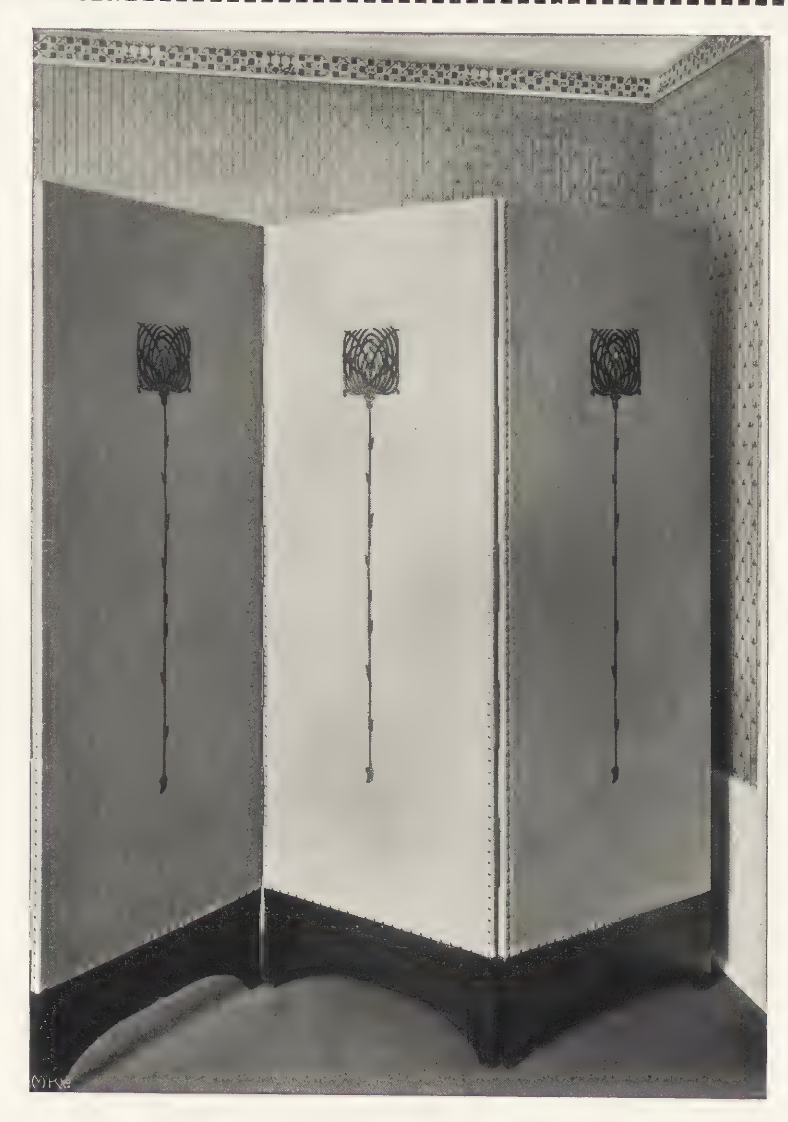
Beim Einkauf soll man sich weniger auf seinen Geschmack als auf seine Bedürfnisse verlassen. Der Geschmack ist launisch; die Bedürfnisse bleiben konstant. Der Geschmack ist individuell; die Bedürfnisse haben für ganze Schichten Geltung. Man denke an die Mietswohnung; das Schema, der Grundriß, wird bestimmt durch das gleichartige Bedürfnis bestimmter Bevölkerungsklassen. Der Grundriß ist das Wesentliche; die Dekoration der Räume, die den Geschmack zufrieden stellt, bleibt dagegen nebensächlich. — Darum ist die erste Frage: was brauche ich? Man sollte sich keinen »Salon« kaufen, wenn man ihn nicht nötig hat, weder weil Lehmanns einen haben, noch weil er »sich so gut machen könnte«. Gut macht sich nur, was notwendig ist; alles Überflüssige wirkt deplaziert. Komfort ist nicht Häufung von Unbrauchbarem, ist wohlüberlegte, raffinierte Gestaltung und Zusammenstellung des Zweckmäßigen. Zunächst also: was brauche ich? und dann: wie entspricht es meiner Art? — Unter diesem Gesichtswinkel zeigt es sich, wie stark der Konsument die Produktion bestimmt. Wenn der Größenwahnsinn die Bürger der 70er Jahre nicht befallen hätte, wenn sie nur das verlangt hätten, was ihrem Wesen Ausdruck gab, so wären Schloßmöbel niemals als Bazarware verschandelt worden, und niemals hätte man Mietshäuser aus aufgeteilten Palästen zusammengeklebt.

* * *

»Was gibt meinem Wesen Ausdruck; was entspricht meiner Lebensart?« das seien die

heißt körperhafte Symbole für die Lebensart auswählen; das Publikum ist das Orakel, das der Fabrikant und der Händler dauernd befragt. — Gewiß, es walten hier mancherlei Wechselwirkungen; dem Publikum werden oft bestimmte Artikel aufgezwungen, werden ihm so verlockend angeboten, daß es unterliegen muß. Auf einigen Gebieten, etwa auf dem der Kleidung, ist es dem Verkäufer leicht möglich, die Führerschaft zu übernehmen. Indessen, auch hier wirkt das Publikum entscheidend, wenn auch indirekt. Der Händler wird nur das als neue Mode auf den Markt werfen, von dem er glaubt, daß es gefällt. Also bleibt die Souveränität

Maxime des Käufers. Ihnen muß der Verkäufer entgegenkommen; so wird er zum Volkserzieher werden, der mehr zu leisten vermag als zehn Reichstagsreden vermögen. Der Verkäufer müßte sich eben nicht damit begnügen: die Leute wollen wieder Louis XVI.; er müßte, wenn eine solche Epidemie heraufzieht, die geblendeten Stilfexe auf den rechten Weg weisen. Statt dessen ist er häufig seelenvergnügt und sagt: »mein Lager ist frisch assortiert, jeder Geschmack wird befriedigt«. Das heiße ich hellen Wahnsinn, alles herbeizuschaffen, was der Käufer in seiner Einfalt begehrt. Zugegeben, dem Verkäufer sind durch die drohende Konkurrenz Grenzen gezogen; aber, ehrlich gesprochen, ist er nicht oft allzu bereit, törichten Wünschen des Publikums widerstandslos zu gehorchen. Er ist dieses Sinnes meist zu dienstfertig; überhaupt, er ist oft zu devot. Er sollte selbstbewußter auftreten, als gebildeter Fachmann, der dem Publikum hilft und es beratet. Er sollte weniger seine Ware loben, als die Käufer über den objektiven Wert und das Gute der einzelnen Gegenstände aufklären. Dazu muß er freilich selbst gründlich orientiert sein, besser als es heute häufig der Fall ist. Das aber wird ihm in jeder Beziehung Nutzen bringen; das Publikum wird es merken und ihm ein besonderes Vertrauen schenken. Dieser gebildete Verkäufer wird weit besser als alle Schriftstellerei dem Publikum klar machen können, daß der Wert eines Stuhles nicht in den Säulenfüßen und den Löwenköpfen der Armlehnen liegt, sondern in der stabilen Tektonik und der unbehinderten Nutzbarkeit, der Wert des Geschirrs nicht in den Streublümchen, sondern in der Masse und der Form. Er wird dem Publikum sagen dürfen, daß der seines volksbildenden Einflusses eingedenke Fabrikant erwartet, daß nicht nach pompöser und billiger Ware, nur nach guter und vernünftiger verlangt wird. Er wird dem Publikum am ehesten die leidige Schwäche für historische Sentimentalität ausreden können; er wird ihm beweisen können, daß Rokokomöbel dem modernen Wesen nicht entsprechen. Durch solche Pädagogik würde der Verkäufer seiner Kulturpflicht genügen.



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Wandschirm.
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst—Dresden.

Die Liebhabereien haben der lebendigen Notwendigkeit zu weichen. Auf die Gefahr hin, als Dogmatiker zu gelten, sage ich: es



PROFESSOR RICHARD RIEMERSCHMID—MÜNCHEN. Schreibtisch und Aktenständer.
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst—Dresden.

hat heute, in dieser um einen neuen Stil ringenden Zeit, niemand das Recht, sich ein Zimmer maurisch einzurichten oder eine Villa im römischen Barock zu bauen. Vielmehr: jedermann hat seine persönlichen Wünsche dem großen völkischen Gesamtwillen unterzuordnen, hat mit feinem Ohr auf die aus tausend Einzelheiten zusammenströmende Empor-Entwicklung zu lauschen, hat erwachte Triebe zu bewußtem Willen zu steigern. Jedermann hat mitzuhelfen, daß der neudeutsche Stil Wirklichkeit wird, daß alles Bauwerk und alles Gerät ringsumher ihm Wegweiser und Pionier ist. Die Aufträge sollen nicht ablenken, sollen fördern, sollen der großen Reformbewegung Stoßkraft geben. Die Fabrikanten müssen sich von dem Instinkt der kaufkräftigen Menge getragen fühlen; sie müssen wissen, daß das Publikum das sich aus den Bedingungen der Gegenwart logisch ergebende und darum notwendige Ziel klar sieht und energisch will. Es wäre unvernünftig, zu verlangen, daß die Fabrikanten und Händler ein Risiko tragen, daß sie experimentieren; wenn sie aber wissen, daß sie mit dem Publikum Schulter an Schulter stehen, wird sie schon der Egoismus zu Erfüllern machen.

Wenn so jeder Einkauf ein Ausdruck des Volkswillens sein wird, eine Abwendung von dem Gewesenen und der Mode, eine Huldigung an die Sachlichkeit und die nationale Würde — dann hat die Geburtsstunde des neudeutschen Stils geschlagen. —

WILMERSDORF. ROBERT BREUER.

DAS BUCH IM PRIVAT-HAUSE.

Vor einigen Jahren, als die „Briefe, die ihn nicht erreichten" von der starken Welle der Frauengunst zu der stolzen Höhe des „Buches der Saison" emporgetragen wurden, hatte ich in der bedeutendsten Leihbibliothek einer großen Handelsstadt im Norden, die sich übrigens neuerdings in vorbildlicher Weise auf die künstlerischen und wissenschaftlichen Pflichten des Reichtums besinnt, nach irgend einem entlegenen literarischen Erzeugnis zu forschen. Das Gespräch kam auf die gedruckten Lieblinge des Jahres und zu meiner lebhaften Überraschung hörte ich, daß die Biblio-



R. RIEMERSCHMID. Standuhr.

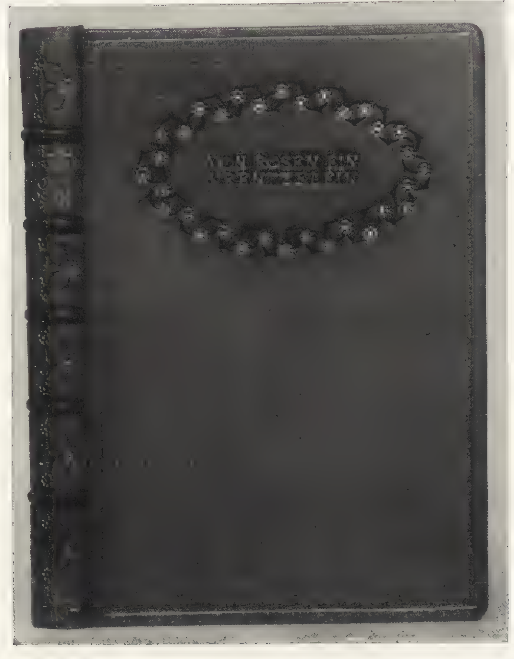
thek jenes Modebuch bisher in nicht weniger als 220 Exemplaren angeschafft habe. Und dabei war die Blüte seiner Popularität noch keineswegs im Welken; man wird also wohl ins dritte wenn nicht ins vierte Hundert gekommen sein! Aus dieser Tatsache geht offenbar hervor, daß die vielberufene vornehme Dame, die ohne alle Bedenken schmutzige Leih-Bibliothekbände in ihre wohlgepflegten Hände nimmt oder sie gar auf ihre blütenweißen Kissen legt, während sie lieber sterben würde, als mit einem fremden Menschen aus einem und demselben Glase zu trinken — zum mindesten in den anspruchvolleren Gegenden des Reichs zum Mythus zu werden beginnt, wie sich überhaupt in dem Betrieb und der Benützung der Leihbibliotheken neuerdings ein Wandel vollzogen haben dürfte. Auf die ältere Literatur zurückzugreifen, dazu hat heute der erwachsene Mensch und nun vollends gar die erwachsene Dame immer weniger Zeit. Die Produktion unserer Tage ist so ungeheuer groß, daß man Mühe genug hat, auch nur notdürftig auf dem Laufenden zu bleiben, um im Salon oder bei Tisch mitreden zu können. Man liest also nur die neuen und neuesten Sachen. Aber allerdings, der Leihbibliothek bleibt man trotzdem treu, nur muß sie das Gewünschte sofort und im allgemeinen in neuen Exemplaren liefern. Auf den dauernden Besitz der Bücher legt man wenig oder gar keinen Wert. Man hat doch keine Zeit, zumeist auch kein Bedürfnis, sie zweimal zu lesen; sie würden im Hause nur als unnötiger Ballast herumliegen, verstauben, Raum versperren, wohl auch der Jugend in die Hände fallen, für die sie häufig nicht bestimmt sind.

Diese Art der Lektüre und des Bücherverbrauchs ist eben so unerfreulich wie sie modern ist. Das Buch als geistige Schöpfung kommt dabei so wenig zu seinem Recht wie das Drama beim Premierenpublikum und der Leser hat auch nichts davon. Immerhin sind damit die Beziehungen des modernen Kulturmenschen zur Literatur natürlich noch nicht erschöpft. Das deutsche Volk verwendet einen Teil seiner wachsenden Einnahmen tatsächlich auch zum Bücher*kaufen* und die gekauften Bücher wollen untergebracht sein in dem Hause, für das sie einen vornehmen und wertvollen Schmuck bilden. Und daraus erwächst nun auch der *Wohnungskunst*, der *Kunst der Innen-*



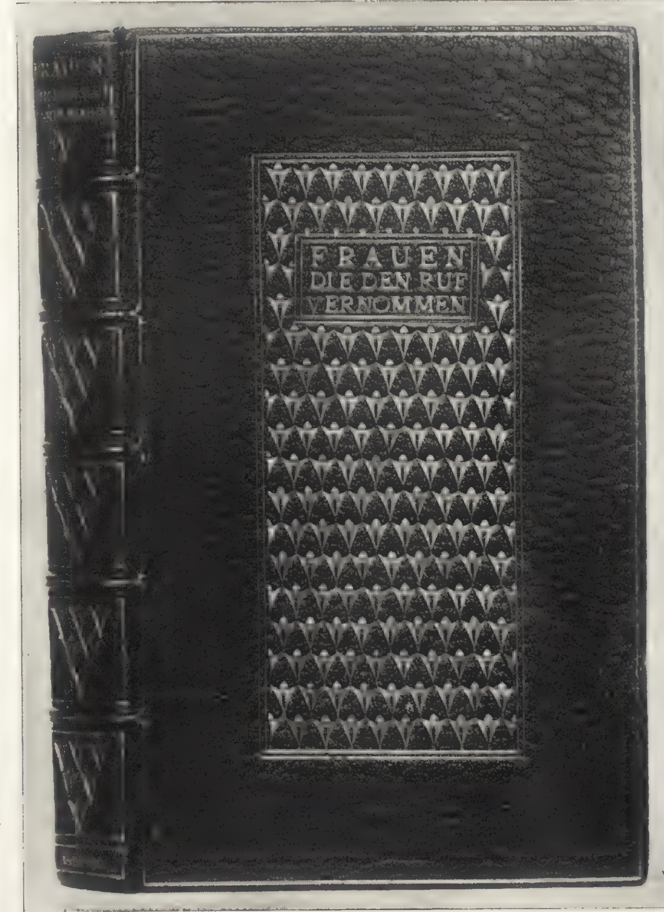
PROF. R. RIEMERSCHMID. Notenständer.
Ausf.: Deutsche Werkst. für Handwerkskunst—Dresden.





REINHOLD
PFAU
STUTTGART.

ALFRED
WILDNER
FRIEDLAND.



ALFRED
WILDNER
FRIEDLAND.

BUCH-EINBÄNDE
MIT HAND-
VERGOLDUNG
IN LEDER-EINLAGE.

Arbeiten von Schülern der »Kunstklasse« der Berliner Buchbinder-Fachschule. Lehrer Paul Kersten.

dekoration eine Aufgabe, die wie uns scheinen will, bisher sehr zu unrecht einigermaßen vernächlässigt worden ist. In dem vortrefflichen Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks, das Professor Dr. Ed. Heyck kürzlich in Verbindung mit mehreren Kunstgelehrten, insbesondere mit Karl Scheffler, unter dem Titel „Moderne Kultur" herausgegeben hat, wird in einer ganzen Reihe ansprechender Essays von der Kultur und dem Geschmack des Wohnens gehandelt und zwar nicht blos von Stoff, Form und Farbe der Zimmereinrichtung, sondern auch vom bildlichen und plastischen Schmuck des Zimmers, vom Komfort einschließlich des Schreibtisches und seines Zubehörs, von der Blume im Hause usw. Von dem Buch im Hause ist aber leider, wenigstens in dem bisher erschienenen ersten Band, nicht die Rede und auch die Bilderbeilagen zeigen uns nur einen einzigen „Bücherraum" nach dem Entwurf von Richard Riemerschmid. Und auch dieser letztere hilft uns nicht eben viel, weil eben die Einrichtung eines eigenen Bibliothekzimmers voraussichtlich noch für längere Zeit das Vorrecht einer verhältnismäßig dünnen Oberschicht sein wird. Für den gebildeten Mittelstand, der doch allmählich auch Sinn und Verständnis für die Wohnungskultur gewinnt, wird es noch lange dabei bleiben, daß die Bücher teils im Herrenzimmer, teils im Boudoir, teils im Salon, teils auch im Kinderzimmer untergebracht werden müssen. Und aus dieser Notwendigkeit erwachsen heutzutage dem Bücherfreund allerlei Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten.

Die Beseitigung dieser Schwierigkeiten liegt zum Teil beim Buchhandel. Man sieht eines der Lebenswunder darin, daß die Natur niemals zwei völlig gleiche Dinge hervorbringt. Diesem Vorbild scheinen unsere Verleger mit gutem Erfolg nachzustreben. Die Zahl unserer Buchformate ist Legion, die Mannigfaltigkeit geradezu staunenswert. Wir könnten hervorragende Verlegerfirmen nennen, die es fertig bringen, verschiedene Bände desselben Werkes in einem um mehrere Centimeter differierenden Format in die Welt hinauszusenden. Aber auch wo man soweit nicht geht, scheint man doch eine Ehre darein zu setzen, die Formatmöglichkeiten bis zu den Unmöglichkeiten zu erschöpfen. Und diese „ungleichen Kinder Evas" sollen sich nachher in den Regalen friedlich miteinander vertragen, ja sogar noch ordentlich aussehen. Es gibt allerdings ein System, das von diesen Schmerzen nichts weiß; das sind die sogenannten „Klassiker-Bibliotheken", wie sie zu Ramschpreisen in knallbuntem Gewand in so manchem jungen Hausstand gekauft werden, zu keinem anderen Zweck, als nachher in dem genau passenden Regal schön in Reih' und Glied zu stehen, haarscharf ausgerichtet, wie eine Ehrenkompagnie des Gardekorps. Aber gerade wo man lebendige Beziehungen zur Literatur pflegt, wo man nach Wissen und Gewissen das Beste aussucht von dem, was das Jahr hervorbringt, wo man das einmal gut Erfundene immer wieder hervorholt, um es in seinen tiefsten Tiefen und in seinen intimsten Reizen zu erschöpfen, gerade dort erwachsen die mancherlei Sorgen aus dem ungeberdigen Individualismus der Musenkinder.

Ich meinerseits sehe schlechterdings keinen Grund, warum der Verlagsbuchhandel sich nicht auf 3–4, meinethalben auch 5–6 Formate einigen, warum z. B. nicht die deutschen Romane eine ähnliche Einheitlichkeit der äußeren Form sollten erhalten können wie die englischen und französischen. Dann wird von selbst der Möbelindustrie und dem Kunsthandwerk, die schöne und zweckmäßige Büchergestelle schaffen sollen, die Aufgabe wesentlich erleichtert. Und bisher haben wir in der Tat nicht eben viel Gutes auf diesem Gebiet. Die eigentlichen Bücherschränke sind häufig nur in ihren oberen Partien wirklich brauchbar; prinzipiell zu verwerfen ist aber jedes System, das verschiedene Reihen von Büchern hintereinander vorsieht und so mindestens die Hälfte von vornherein schwer erreichbar macht. Zum mindesten für die umfangreichere, regelmäßig und allseitig benützte Bibliothek des Herrenzimmers dürfte sich in der Hauptsache das offene Regal empfehlen mit leicht und bequem verstellbaren Fächern — was es leider heute noch kaum zu geben scheint — die sich außerdem auch vertikal abteilen und begrenzen lassen. Damit ließe sich zugleich dem Übelstand vorbeugen, daß ein Regal bisher eigentlich nur dann gefällig aussieht, wenn es vollständig gefüllt, also für den neuen Zuwachs der Bücherei unbrauchbar geworden ist. Was man bisher zur Beseitigung dieses Übelstandes schon getan hat, die Einrichtung kleinerer Büchergestelle, die einzeln nach Bedarf gekauft werden können und aufeinandergestellt genau zusammenpassen, ist meines Erachtens eine bemerkenswerte aber noch keine ideale Lösung dieser schwierigen Frage.

Gänzlich im Fluß und vom Ideale noch weit entfernt ist schließlich auch noch die Frage des Bucheinbands. Hier wird immer noch viel gesündigt. Für immer überwunden ist glücklicherweise die grauenvolle Geschmacklosigkeit, die in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts speziell die Klassiker in ein Gewand von schäbigster Pseudo-Eleganz gesteckt hat. Aber Abweichungen von dem geraden Wege kommen leider immer noch vor. —

DR. HERMANN DIEZ.



GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ — BERLIN.

Buch-Einband.
In Gold getrieben. (Die Rücken mit Email verziert.)

GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ – BERLIN.

Die Unzulänglichkeit des Bildes als Ersatz der Wirklichkeit, die technisches Raffinement zuweilen schier vergessen läßt, tritt brutal und peinlich-störend zutage, wenn Geschmeide wiederzugeben sind und Edelmetallarbeiten. Diese Kleinode haben gleichsam ein doppeltes Gesicht: Das eine, grobe, rein optische, kann die photographische Kamera noch abfangen. Aber dies Gesicht ist seelenlos. Vom Wesen des kostbaren Dinges erzählt es nichts. Die Seele edlen Schmuckes liegt in den feinsten Reizen des Metalls, in Struktur und Lichterspiel der Steine, in den zartesten Nuancen der menschlichen Arbeit und nicht zuletzt — leugnen wir es nicht — in dem materiellen Wert, den diese räumlich so kleinen Gegenstände repräsentieren. Ein Vermögen, unübersehbar in seinen Wirkungsmöglichkeiten, wollte es die gebannten Wunderkräfte entfalten, ruht, geheimnisvoll funkelnd und blitzend, in deiner Hand. Die plumpe Kraft, die als Geld die Welt regiert, hat da ihre köstlichste, vornehmste Gestalt angenommen. Ihre Seele ist erblüht und blickt aus abgrundtiefen Augen hervor, wohlige Schauer verbreitend. Aber die photographische Platte ist für dieses Gesicht unempfindlich. Sie gibt ein wenig von dem zeichnerischen Plan, ein wenig auch vom „modelé“ der Oberfläche — alles andere, das Beste, haftet ausschließlich am Original.

Die Bildwirkung ist für den Goldschmied, wie für die meisten Nutzkünstler, eine recht nebensächliche Frage. Freilich, mustern wir das Kunstgewerbe der letzten Jahre, wir werden wenig Arbeiten treffen, die nicht als Zeichnung, als Bild erfunden sind und in der Ausführung nichts weiter darstellen als Reproduktionen von Zeichnungen. Lebende Bilder! Selbst die landläufige Produktion in Steinen und Edelmetall ist auf diesen verführerischen Abweg geraten, war auch, als Industrie, kaum davor zu retten. Sobald das Atelier sich von der Werkstatt löste und „der Zeichner“ sich als Künstler etablierte im Gegensatz zum Handwerker, dem nur die Ausführung des gezeichneten Entwurfes blieb, war

der entscheidende Schritt getan. Bald verstand man unter Schmuck nichts anderes als ein Ornamentchen, in Metall und Stein gebildet, oder vielmehr nachgebildet, mit einer Vorrichtung versehen zum Anhängen oder Anstecken. Der Zeichner glaubte auf einer exakten Wiedergabe seines „künstlerischen Entwurfes" bestehen zu müssen. Das war die einzige ernste Forderung. Und diese war spielend zu befriedigen – durch die Maschine. Ihr gehörte fortan das Feld. Millionen von Schmucksachen haben die Fabriken auf den Markt geworfen, lauter kleinere oder größere Ornamentchen, fähig, barbarische Augen für einen Moment zu täuschen, in Material und Arbeit jedoch sehr minderwertig. Allein dieser Schmuck ist nicht zu den Wilden Afrikas geschafft worden; – ob wohl es an Beleidigung grenzt, einer Dame ein Ornament anzubieten, das auf den Geschmack von Köchinnen berechnet, tausendfach gestanzt und in einer höchst fragwürdigen Legierung hergestellt ist, die nur euphemistisch noch „Silber" genannt werden kann: Tatsächlich war dies die Verwendung der Schmuckmassen. Es gibt Gebiete, die eine Industrialisierung nötig hatten: In der Goldschmiedekunst war sie ein Fluch. Sie hat alles natürliche Gefühl für Qualität selbstmörderisch zerstört. – Emil Lettré ist in diesem Tohuwabohu wirklicher Goldschmied geblieben, obwohl er aus einem Zentrum der Schmuckfabrikation (Hanau) stammt, und obwohl er ein Kunstschulstudium zurückgelegt hat, gleich



GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ—BERLIN. Taschen-Uhr.
In Gold getrieben, am Anhänger Sardonix-Kugel.



GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ—BERLIN. Taschen-Uhr in Gold getrieben.



GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ—BERLIN. Handspiegel.
In Gold getrieben mit Email und Steinen.

all den Zeichnern. Das Gewerbe hat sich in seiner Familie seit langem vererbt. Die Goldschmiedekunst in Hanau geht ja bis auf die Hugenottenzeit zurück. Vielleicht ist es die ererbte Anlage, die Lettré dem Handwerk die Treue hat wahren lassen. Er ist Goldschmied mit allen Fasern seines Wesens, seine Vorstellungen und Erfindungen bewegen sich ausnahmslos in edlen Metallen und Steinen, einzig diese Tätigkeit ist ihm konform und lieb.

Daß Lettré bei Dasio in München studiert hat, wird dem Kundigen manches Detail an seinen Entwürfen erklären. Doch hat der Meister nicht den ausschließlich bestimmenden Einfluß auf ihn gewonnen, der sonst an Kunstgewerbeschulen die – böse – Regel ist. Lettré war es glücklicherweise vergönnt, seine eigene Art festzuhalten und fortzubilden. (Die Kunstgewerbeschule wird immer am günstigsten bei solchen selbständigen Naturen wirken, die schon praktisch im Gewerbe tätig waren und nun entweder einer Läuterung ihrer sprudelnden Phantasie bedürfen oder einer systematischen Mehrung ihres Formenschatzes.) Der wichtigste Erfolg dieser Schulzeit ist ein negativer: Lettré ist kein Zeichner geworden.

In seinen Werken tritt deshalb der Zeichner durchweg hinter dem Goldschmied zurück. Keine Linie ist als Linie erfunden, sie lebt in einer leibhaftigeren Welt, sie ist bewegtes Metall. „Wie kleidet Gold diese Geste?“ fragt der Goldschmied. „Auf welche Formen ist Silber gestimmt, wie liegt ihm diese, wie jene Rundung, klingt es darin wie ein Ton?“ Die sagen, in Metall läßt sich jede Zeichnung wiedergeben, die Technik muß alle Schwierigkeiten überwinden, die haben Recht und Unrecht. Man hat schon die verwegensten Kunststücke in Metall ausgeführt. Man hat die Natur täuschend kopiert. Aber diese Trics haben mit Kunst nicht das Geringste mehr zu tun. Die Kunst hat Ehrfurcht vor dem Willen des Materials, ihre Aufgabe ist nicht, die Individualität des Metalls zu brechen, sondern sie zu entfalten und zu läutern. Die graziöse Steifheit, die herbe Elastizität, die spröde Weichheit, alle Tugenden, die in Gold und Silber ungeordnet versteckt sind, die holt der Goldschmied ans Licht und vereinigt sie zu einem schönen Charakterbild. Lettré hat gewiß die delikatesten



GOLDSCHMIED
EMIL LETTRÉ
BERLIN.

KOLLIER IN GOLD
GETRIEBEN.



GOLDSCHMIED
EMIL LETTRÉ
BERLIN.

BROSCHE UND
KOLLIER MIT
KARNEOL-KUGELN.



GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ—BERLIN. Gefäße in Stein und Silber montiert.

Linien. Es ist ein Genuß, ihnen in allen Wendungen nachzugehen. Aber es sind nicht schöne Linien schlechtweg. Samt und sonders sind sie Ausdrucksformen des Metalls geworden, Verkörperung seiner Tugenden.

Diese Arbeiten, wiederhole ich, erinnern nicht an Zeichnungen. Man hat nicht das Gefühl, Ornamente zu sehen. Hier ist geschnittenes, getriebenes, gebogenes, gedrücktes, gehämmertes, gelötetes Metall. Silber kräuselt sich zu Spiralen. Drähte sind in welligem Auf und Ab gebogen. Striche gibt es nicht, nur Riefelung. Jede Figur ist eine Lebensform des Metalls, das Ornament ist überwunden.

Der Goldschmied rechnet mit Milligrammen. Er hat die zierlichsten, feinsten Instrumente. Für die geringsten Nuancen in den Farben von Gold, Silber und Edelsteinen muß sein Auge noch empfindlich sein. So wird ihm das Zierliche, Feinabgewogene durch jahrelange Gewöhnung zur zweiten Natur. Daß aber dieser Goldschmiedecharakter so echt und rein zum Ausdruck kommt wie in den Arbeiten, ja schon in den Entwürfen Lettrés, ist doch eine Seltenheit. Diese Grazie der Form, diese Anmut der Zeichnung sind die ganz besondere Grazie und Anmut des Goldschmieds. Die Starrheit des Metalls steckt darin und zärtliche Sorgfalt, und die sanfte Kraft des Werkzeugs.

Der Handwerker, der seine Arbeit ehrt, wird ihre Spuren an seinem Werk nicht verwischen und unsichtbar machen. So hat Lettré alles vermieden, was die Genesis seiner Stücke verschleiern könnte. Klar und durchsichtig liegt ihr Bau vor aller Augen. Nichts soll überraschen und blenden, technische „Wunder“ fehlen ganz und gar. Aber die schlichte, ehrliche Arbeit ist voll meisterlicher Sicherheit – jeder Punzenschlag darf da nachgeprüft werden – und sie ist voll innerlichen Lebens, das tausendfach technisches Blendwerk ersetzt. Ich nehme keinen Anstand, Lettrés Arbeiten in ihrer stillen Herrlichkeit den Prunkgeschmeiden Laliques vorzuziehen. Es liegt eine deutsche Grazie darin, die uns hoffen läßt, eines Tages auch auf dem Feld mondainer Eleganz von deren bisheriger Metropole, Paris, unabhängig zu werden. Der billige Schmuck und jene „articles de Paris“, die der Fremde als Andenken dort zu kaufen pflegt, werden ja seit Jahren schon aus Deutschland importiert, aus Pforzheim, Gmünd, Hanau usw. Vielleicht dauert es gar nicht mehr solange, bis wir auch den Schmuck für die verwöhnte Pariserin liefern dürfen. Gerade die Arbeiten Lettrés, so graziösliebenswürdig, daß man sie anreden, daß man ihnen Kosenamen erfinden möchte, könnten ihren Teil zu dieser kunstpolitischen Wendung beitragen.

Zu den einzelnen Abbildungen ist wenig zu bemerken. Die wechselnden Farbtöne des Goldes und der Steine vermögen ja auch Worte nicht zu schildern. Die weiblichen Figuren auf dem Gebetbuchumschlag (hl. Cäcilia und Maria) waren laut Auftrag nach einer Photographie darzustellen. Von den kleinen Gefäßen haben unsere Museen bereits eine Anzahl erworben. A. JAUMANN.



GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ—BERLIN, UNTER DEN LINDEN 71.

KLEINE GEFÄSSE IN SILBER.

KUNST UND INDUSTRIE.

In Sachsen haben Kunstgewerbler und Industrielle unter lebhafter Anteilnahme der Staatsregierung eine Landesstelle für Kunstgewerbe begründet. Das Programm enthält als Hauptpunkte die Sätze, daß von lebendiger Kultur nur dann die Rede sein kann, wenn edle Erzeugnisse in möglichst breite Massen dringen, und daß die bestehenden Unstimmigkeiten zwischen Künstlern, Industriellen, Handwerkern und Händlern nach Möglichkeit beseitigt werden müssen.

Für München entbehren diese Programmpunkte nicht eines besonderen aktuellen Interesses. Denn sie bilden auch — so verständnisvoll weiß man an den verschiedensten Orten des Reiches den jeweiligen Forderungen des Tages Gehör zu geben! — die Stützpunkte des Programms der Ausstellung München 1908. Was Professor Riemerschmid kürzlich in den Süddeutschen Monatsheften über die Ziele dieser Ausstellung gesagt hat, deckt sich auf erstaunliche Weise mit den Absichten, die man in Sachsen verfolgt, nur mit dem Unterschied, daß der dortigen Teilnahme der Staatsregierung hier eine offizielle Gemütlichkeit gegenübersteht, die fast einer Staats-Negierung gleichkommt. Ja, die bisherigen Vorarbeiten der Ausstellung München 1908 haben sogar, wie ich als unbeteiligter Zuschauer feststellen konnte, schon einen wichtigen Beitrag zur Lösung der in Rede stehenden Aufgaben geliefert. In Sachsen sprach man allgemein von bestehenden Unstimmigkeiten zwischen Kunst und Industrie. Man sprach von einer notwendigen Versöhnung zwischen beiden, und diese geplante Versöhnung setzt doch bestehende Differenzen logischerweise voraus. Wir haben hier in München feststellen können, daß diese Differenzen, die sicherlich einmal bestanden haben, heute nicht mehr existieren. Wir haben feststellen können, daß die Geschäftswelt durchdrungen ist von dem redlichsten Streben, auf die Absichten der Künstler einzugehen, daß sie volles Verständnis dafür besitzt, wie sehr sie auf die Mitarbeit der Künstler angewiesen ist. Es ist ihr klar geworden, daß sie nur dann geschäftlich handelt, wenn sie die Ergebnisse der künstlerischen Vorarbeiten kräftig nutzt, weil diese Bestrebungen die Zukunft für sich haben. Die Münchner Geschäftsleute sagen sich nicht mehr: Man kann die neuen Bestrebungen fördern und doch Geschäftsmann sein! — sondern sie sagen sich: Man ist nur dann Geschäftsmann, wenn man auf die von den Künstlern zuerst erkannten Tendenzen der neuen Zeit eingeht!

Kunst und Industrie als Feinde? Man müßte die berühmte Parabel des Menenius Agrippa wiederholen, um das Widersinnige dieser Feindschaft klarzustellen. — WILHELM MICHEL.



GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ BERLIN.

GÜRTELSCHLIESSE.





Duplex-Autotypie von Meisenbach Riffarth & Co.

NICOLA PERSCHEID—BERLIN.
SCHAUSPIELERIN TRUDE CARLSEN.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. Dame in Landschaft.

NICOLA PERSCHEID – BERLIN.

Auch in der Photographie ist die Revolution zu aufbauender Tagesarbeit ausgereift. — Einst war es notwendig, mit zornigem Protest und enthusiastischer Energie den Nachweis zu führen, daß das photographische Verfahren unendlich viel edlere Werte zu leisten vermag, als die ortsübliche Atelierphotographie in gemächlichem Selbstbewußtsein hervorbrachte. So kam es naturgemäß dahin, daß die sich zur Künstlerschaft berufen fühlenden jungen Photographen häufig vom ästhetischen Taumel ergriffen wurden. Daß sie der begrenzten Möglichkeiten ihrer Technik und des Zweckes der Photographie vergessend, Zwitterdinge schufen, die schließlich doch nichts anderes waren als artistische Kunststücke, und weder als Kunst noch als Handwerk etwas bedeuteten. Das war die Zeit, da man mit interessanten Kopierverfahren alles gewonnen und durch möglichst umfangreiche Wegdeckungen und Verwischungen den höchsten Reiz des Aparten erreicht glaubte. Das war die Zeit, da man gegenüber der Aufmachung die Bildtreue vernachlässigte; da sowohl die Landschaft, wie der Mensch zum Motiv wurde, über das man photographische Variationen produzierte. Irrtümer; aber schließlich doch fruchtbare Irrtümer: Auge und Handgeschick, Kunsteifer und Geschmack wurden soweit entwickelt, daß sie jetzt den Forderungen einer gut kultivierten Vernunft prompt nachkommen können. Gewiß, wir dürfen heute von einer rücklaufenden Bewegung in der photographischen Ästhetik sprechen; damit tragen wir aber auch nicht einen Tropfen auf die Mühlen der reaktionären Berufsphotographen; wir stellen nur fest, daß die Periode des Sturmes und Dranges einer Zeit ruhigen, vorwärts strebenden Arbeitens gewichen ist.

Auch der Photograph hat seine künstlerischen Absichten dem Gesetz des technisch Möglichen und des eigentlichen Zweckes der Photographie zu unterstellen. Dies gilt besonders für die Bildnisphotographie; hier soll



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. KINDER-GRUPPE.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. KINDER-GRUPPE.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. Bildnis-Gruppe.

allen Ernstes das geschaffen werden, was der harmlose Laie erwartet, wenn er sich photographieren läßt. Aber es soll dies so edel und so schön geschehen, daß auch der gefühllose Banause eine solche Photographie nicht etwa wie einen Steckbrief behandelt, sondern den von ihr ausgehenden höheren Geist des Künstlerischen spürt und achtet.

* * *

Meier-Graefe erzählt, daß er einst bei Liebermann dessen Bode-Porträt besah und von dem Maler um ein Urteil gefragt wurde. Da habe er mit einer tiefgründigen ästhetischen Analyse geantwortet. Liebermann strich den Wortschwall fort und meinte: ach wat, ob et ähnlich is, det is die Hauptsache! — Wenn so dem Maler die Ähnlichkeit der wichtigste Maßstab für die Beurteilung des Porträts ist, so muß dies erst recht für den Photographen gelten. Wenn Liebermann soviel Achtung vor dem Objekt hat, daß er es über seine künstlerischen Absichten herrschen läßt, so muß erst recht der Photograph den Menschen respektieren, wie er vor die Kamera tritt. Nun wird Liebermann selbstverständlich nicht ein hahnebüchenes Stenogramm, nicht die pedantische Projektion jeder Hautfalte fordern; er meint die Ähnlichkeit in einem höheren geistigen und künstlerischen



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. Bildnis-Gruppe.

Sinne. Er gibt den Extrakt aus so und soviel Ähnlichkeiten. Er extrahiert das Wesentliche, das sich gleich Bleibende aus so und so vielen Situationen. Er gibt nichts weniger als eine beliebige, von seinem Geschmack erwählte Variation; er gibt das geistige Thema des Modells. — Genau auf derselben Linie liegt die Aufgabe des Photographen. Allerdings: der Lichtbildner muß sich bescheiden, er kann nicht im höchsten Sinne das letzte Wesen eines Menschen erfassen. Er kann nicht die konzentrierte Addition aus mehreren Beobachtungen geben, nur eine bestimmte, im günstigsten Falle eine besonders charakteristische Stellung des zu Porträtierenden. Somit bleibt die Photographie immer nur ein Annäherungsversuch. Das ergibt sich auch aus rein äußerlichen Gründen. Der Maler hat viel länger Gelegenheit, sein Modell zu beobachten und zu erforschen; schon darum, weil er einen erheblich höheren Preis für seine Arbeit bekommt. Der Photograph muß sich weit schneller entscheiden, welche Stellung, welchen Moment er festhalten will. Aber gerade darum, weil dem Photographen die Grenzen enger gezogen sind, wird er mit besonderer Energie diesen wichtigsten Teil seiner Aufgabe zu lösen suchen. — Das ist es, was mir an den hier abgebildeten Bildnissen*) des Nicola Perscheid besonders wertvoll erscheint: man spürt an ihnen (auch wenn man den Dargestellten nicht kennt) die Ähnlichkeit. Und zwar jene höhere Ähnlichkeit, nach der wir und der Künstler verlangen. — In der Tat, Perscheids Absicht geht dahin, nach dem Maße der photographischen Möglichkeiten einen Typus zu erfassen. Das kann ihm nur gelingen, wenn der Mensch auf dem Bilde das Ausschlaggebende wird und nicht etwa eine Figur im Interieur bleibt. Darum nimmt Perscheid meist neutrale Hintergründe. Arbeitet er im Hause des Modells, so wählt er wohl irgend eine charakteristisch ausgestattete Wand, ein Bücherbrett oder eine Staffelei mit Bild; er unterdrückt dies Requisit

*) Die nichts anderes sind, als das, was täglich aus dem Atelier herausgeht, also nicht etwa für den Zweck dieser Reproduktion apart hergestellte Vergrößerungen, Gummidrucke oder dergleichen. Nichts davon, nur — typische »Perscheids«.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. DAME MIT RUSS. WINDHUND.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN.

HEIMKEHR.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. BILDNIS: HERMANN MUTHESIUS.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. BILDNIS: WILHELM HIS D. J.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. Spaziergang.

Ich meine aber, daß sich Perscheid gerade durch seine Behandlung des Hintergrundes vorteilhaft von vielen modernen Photographen unterscheidet, von jenen, die einen besonderen Wert darauf legen, ihr Modell in ein stimmungsvolles Interieur zu stellen, und die naturwahren Lichtwirkungen des betreffenden Raumes in das Bild zu übernehmen. Gewiß, auch damit lassen sich einwandfreie Resultate erzielen; indessen, es ist einfacher und vielleicht gerade darum besser: den Hintergrund auf eine möglichst simple und leicht flexible Größe herabzudrücken, um ihn so auf die individuellen Tonwerte des Porträtierten hin arrangieren zu können. Und daß dies am entwickelten Negativ bequem geschehen kann, leuchtet ein.

Die gleichen Argumentationen gelten für die Lichtquelle. Es hat zweifellos etwas für sich, wenn der Photograph nur mit Zimmerlicht operiert. Wir sind gewohnt, den Menschen in dieser alltäglichen Art beleuchtet zu sehen; und wir wissen, daß bei wechselndem Lichteinfall wesentliche Veränderungen aller Verhältnisse vor sich gehen können. Aber eben darum scheint es richtig, daß der Photograph sich nicht dogmatisch auf die vertikale Fensteröffnung beschränkt. Es gibt Köpfe, denen man durch eine andere Beleuchtung, vielleicht mehr von unten oder mehr von oben, näher kommen kann. Fall für Fall muß der Photograph überlegen, wie er die Lichtzuführung einrichte, um eine deutliche und vorteilhafte Herausarbeitung des Körpers aus der Platte zu ermöglichen. — In dieser Forderung des Vorteilhaften gipfeln die Wünsche des Publikums. Und mit Recht: für

dann aber auf dem entwickelten Negativ soweit, bis es auch nichts weiter ist als ein Begleit-Akkord. Bei Aufnahmen im Atelier stellt er die Menschen gegen monochrome, von der Farbe der Haut und der Kleidung abhängige Wandschirme. Dann belebt er auf dem entwickelten Negativ den Hintergrund durch Aufhellung und Verdunkelung. Das ist schlankweg gesagt: Retusche. Die Puristen werden es tadeln.

mein gutes Geld kann ich ein charakteristisches und vorteilhaftes Porträt verlangen. Die für mich zwar charakteristischen, aber unvorteilhaften Stellungen und Augenblicke gehen den Photographen nichts an. Auch das ist an Perscheids Bildnissen des Lobes wert: sie machen uns den Dargestellten sympathisch. Man könnte sogar sagen, daß sie schmeicheln, nur darf dann nicht unter schmeicheln »versüßen« verstanden sein.

Perscheid sucht mit sorgender Liebe sich in die Art seines Modells zu versenken, um dessen sinnliche und geistige Schönheit, um dessen innerstes Wesen durch das Licht bildmäßig auf die Platte projizieren zu lassen. Das ist das Dritte: es soll ein Bild im malerischen Sinne zustande kommen. Also gilt es zu fragen: wie steht das Porträt im Raum, richtiger in der Fläche; wie wechseln Hell und Dunkel, Schwer und Leicht; ist da Harmonie der Linien, ist da ein rhythmisches Thema; strömen die Einzelheiten zu einer geschlossenen Einheit zusammen. Auch hier kann die Photographie nur Annäherungswerte geben, kann uns nur in die Temperatur des Bildmäßigen versetzen. Das ist das feinste Geheimnis von Perscheids photographischen Bildnissen: man spürt in ihnen ein malerisches Sehnen.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. Dame mit Collie.

So sind wir uns also darüber einig, daß Perscheid ein vorzüglicher, ein geistreicher Photograph ist. Nichts wäre freilich verkehrter, als daraus zu schließen: die deutsche Photographie stände durchschnittlich auf ähnlicher Höhe. Oder gar: das deutsche Publikum wäre gebildet genug, eine Photographie von Perscheidscher Qualität zu verlangen. — Wen zeigen uns denn die hier veröffentlichten Bildnisse? Mit wenigen Ausnahmen sind es Intellektuelle, Künstler, Kunstfreunde, die Pioniere der neudeutschen Kultur. Wo aber bleiben die Kreise mit dem vielen, vielen Gelde, wo bleibt die Aristokratie, die Gesellschaft? Sie gehen eben immer noch zu dem mildfreundlichen, aalglatten, jegliche Charakteristik nivellierenden Schabloneur. Das ist eine schwere Bitternis für Deutschlands künstlerische Neugeburt: die Kreise, die durch Rang und Mittel eine ungeheure Stoßkraft üben könnten, die in England den kulturellen Block bilden, stehen bei uns abseits. Es gibt nur ein Hilfsmittel: beharren! Noch stets hat ehrliche und gesunde Schönheit gesiegt. ROBERT BREUER.

Die Originale sämtlicher Bilder sind auf Japanpapier von Trapp & Münch—Friedberg (Hessen) gedruckt, zu den Aufnahmen wurden fast ausschliesslich Zeiss-Objektive verwendet. D. R.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. Bildnis: Ad. von Hildebrandt.

ORIGINALITÄT.

Mit Hartnäckigkeit und Nachdruck hat das neunzehnte Jahrhundert in seiner zweiten Hälfte an der Verbreitung des Gedankens gearbeitet, daß der Mensch nichts so Eigenes und Wertvolles besitze, als seine Persönlichkeit. Nietzsche und vor ihm Stirner, Stifter und andere waren die Wortführer dieses Gedankens, die Literatur der 80er Jahre hat ihn mit geradezu maniakalischem Eifer variiert, und heute hat er als fester Bestandteil der modernen Weltanschauung Geltung gewonnen. Ja, die Worte »Persönlichkeit, Individualität, Originalität« sind so oft gefallen, daß sie dem Ohre feiner organisierter Zeitgenossen lästig wurden und ihren vereinzelten Widerspruch hervorgerufen haben. Dieser Widerspruch ändert aber an der fortdauernden Geltung des Gedankens nichts. Man wehrt sich gegen ein lästiges, zudringliches Wort, aber die Sache selbst bleibt in Kraft. Der Originalitätsgedanke



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. BILDNIS: FRANZ LANGHEINRICH.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. DAME MIT SCHOSS-HÜNDCHEN.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN.] Damen-Bildnis.

gehört zur Konvention unseres Denkens, er ist ins Unbewußte und Instinktive untergetaucht, und da führt er ein kräftiges, wohlbehütetes Leben. So lange man ihn immerfort predigen mußte, saß er nicht so fest wie heute, da geschmackvolle Menschen an seinen feststehenden Ausprägungen Ärgernis nehmen.

Das sieht man sehr klar, wenn Beruf oder Neigung uns zu regelmäßigen Besuchern der Kunst-Ausstellungen machen. Junge und Alte, Begabte und Unbegabte zeigen sich da von dem gleichen Streben beherrscht, gleichsam hypnotisiert von dem Wunsche, ihre eigene, persönliche Anschauung der Welt und ihrer Dinge möglichst frühzeitig und möglichst klar herauszuarbeiten. Der Ausdruck soll um jeden Preis neu und einzigartig sein. Diese Sucht nach Originalität ist so oft getadelt worden, daß es nachgerade überflüssig geworden, diesem Tadel noch neue Formen zu geben. Dagegen ist noch selten darauf hingewiesen worden, daß das Streben nach Originalität einen seltsamen Widerspruch in sich trägt, dergestalt, daß es schließlich zu dem entgegengesetzten Ziele führen muß als dem, worauf es ursprünglich ausging.

Dieser Widerspruch läßt sich vielleicht so formulieren.

Es ist gar keine Frage, daß die Persönlichkeit des Menschen größtes Gut ist und



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. Bildnis: Karl Lamprecht.

daß der Künstler uns umso stärker fesselt, je kräftiger alle seine Werke eine persönliche, individuelle Note hervortreten lassen. Das darf man sagen, das darf man erkennen, als Schaffender wie als Genießender wird man sich vor dieser Einsicht nicht verschließen können. Persönlichkeit sein, darin liegt in der Tat des Menschen höchster Wert. Wird aber nun das Streben nach Persönlichkeit zu einer Norm für den Schaffenden, so gerät er mit einem Schlage auf einen falschen Weg, der ihn nach kürzester Zeit vor unübersteigbare Hindernisse führt.

Die Anfänge junger künstlerischer Kräfte sind oft sehr verheißungsvoll. Gewöhnlich findet man in ihnen ein frisches kräftiges Wort, eine eigenartige, lebendige Handschrift, in der das wirklich Individuelle einen reinen, naiven Ausdruck gefunden hat. An spätere Aufgaben aber tritt der junge Künstler heran mit dem Bewußtsein, eine Handschrift zu besitzen, mit dem Streben, diese Handschrift beizubehalten. Zwischen ihn und die Natur tritt dieses Bewußtsein als fremdes, störendes Element. Mit einem Auge sieht er das Objekt, mit dem anderen schielt er verlegen nach seinen früheren Leistungen. Und nun ahmt er das nach, was er als seine Handschrift erkannt hat. Seine Ausdrücke quellen nicht mehr frisch aus der Anschauung hervor, sondern werden mitbestimmt durch früher angewandte Wendungen. Sein Verhältnis zur Intuition ist getrübt, er beginnt sich festzulegen. Er redet nun nicht mehr, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, sondern er sagt sich: So ist mein Schnabel gewachsen, so muß ich reden! Er gibt den Impressionismus seiner Anfänge auf und zieht sich auf das Altenteil einer Manier, einer willkürlichen Abgrenzung seiner Ausdrucksmittel zurück. Die Folge davon ist, daß seine Redeweise starr und stereotyp wird und alle Originalität verliert. Dem Besitz einer weithin kenntlichen, »persönlichen« Handschrift hat er seinen wirklichen Schatz an Persönlichkeit geopfert.

Man muß ihnen nur zusehen, diesen jungen, vielversprechenden Kräften, wie eifrig sie bemüht sind, zu erstarren, sich abzugrenzen,



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. BILDNIS: GEORG HIRTH.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. BILDNIS: FRAU ANNA MUTHESIUS.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN.
∵ DAME AM SPIEGEL. ∵





NICOLA PERSCHEID—BERLIN. DAME AM FLÜGEL.





NICOLA PERSCHEID—BERLIN. Bildnis: Alfred Kerr.

Scheuklappen vorzunehmen und sich zu Virtuosen auf einer einzigen Saite auszubilden. Statt Individualitäten werden sie Spezialisten, und in der Blüte ihrer Jahre stehen sie ausgegeben und rettungslos umgrenzt da, vielleicht nicht einmal mehr an den Pforten zum Leben rüttelnd, die sie selbst vorwitzigerweise ins Schloß geworfen haben. Früh büßen sie alle Möglichkeiten zu einer fruchtbaren Entwicklung ein. Sie verstehen nicht mehr zu fesseln, weil doch nur die lebendige Eigenart zu interessieren vermag.

Wir denken aber, was ein reines künstlerisches Temperament ist, das vergißt vor jeder neuen Aufgabe seine Handschrift von neuem, um sie jedesmal wieder aus seiner Intuition zu gewinnen. Sich selber nachzuahmen, ist gefährlicher als andere nachzuahmen. Nur wenn sich der Künstler die Reinheit seines Verhältnisses zum Objekte eifersüchtig wahrt, hat er eine Gewähr dafür, daß seine Erzeugnisse von echter Originalität getragen sind. Vor jeder Aufgabe ein Neuer sein — so erreicht man das Ziel, vor jeder Aufgabe Derselbe zu sein.— WILHELM MICHEL.

Die Grenzen sind noch gesteckt, die dem Talent und Fleiß entgegentretend zuriefen: bis hierher und nicht weiter! BEETHOVEN.

*



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. BILDNIS: FREIHERR HUGO VON HABERMANN.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. BILDNIS: FRITZ ERLER.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. BILDNIS: FRIEDRICH PAULSEN.

MIT GENEHMIG. DER PHOT. GESELLSCHAFT IN BERLIN.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. BILDNIIS-GRUPPE: M. UND C. G. SCHILLINGS.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. BILDNIS: FRITZ AUG. VON KAULBACH.

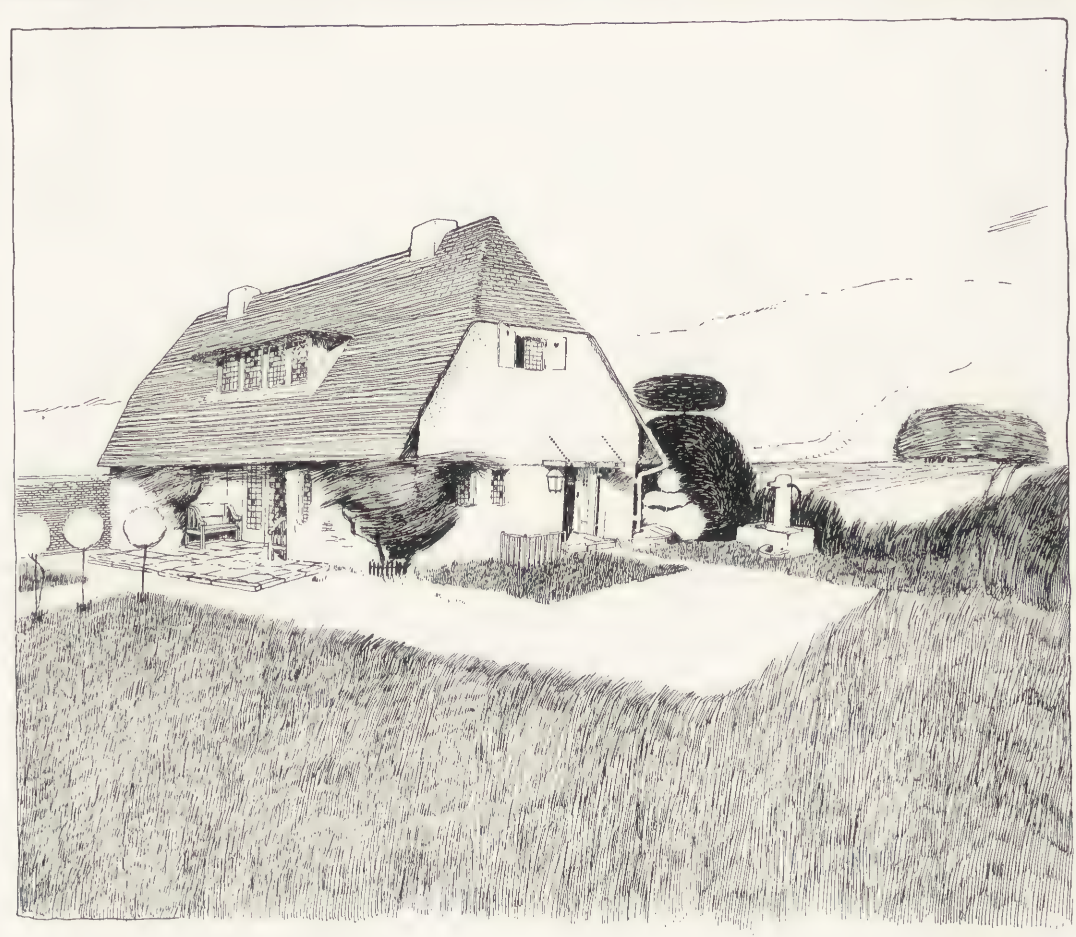


NICOLA PERSCHEID—BERLIN. BILDNIS: ALEXANDER KOCH.



NICOLA PERSCHEID—BERLIN. DAMEN-BILDNIS.


CAMPBELL
& PULLICH:
ARCHITEKTEN :
BERLIN :



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Architektur-Skizze.

CAMPBELL & PULLICH – BERLIN.

Die-zahlreichen englischen Architekten und Zeichner, die in deutschen Ateliers tätig sind, entfalten eine weit intensivere und nachhaltigere Wirksamkeit, als man nach ihrem seltenen Hervortreten in die Öffentlichkeit vermuten sollte. Sie sind meist sehr geschickte Arbeiter und beherrschen namentlich die englischen Stilarten, die von der Käuferschaft immer noch stark begehrt werden. Noch mehr aber schätzt man sie wegen ihrer glänzenden Darstellungskunst: Skizzieren und aquarellieren können sie famos, mancher deutsche Architekt hat diese Kunst erst so recht von englischen Kollegen gelernt. Ihr sicheres Stilgefühl, das durch geschäftliche Einflüsse nicht irritiert zu werden pflegt, konnten sie allerdings seltener mitteilen. Es ist ihnen wohl angeboren oder hängt mit der englischen Allgemeinkultur eng zusammen. — Campbell war einer von den tüchtigsten dieser Engländer gewesen. Er ist aber nicht wie die andern in die Heimat zurückgekehrt. In Verbindung mit seinem Gesinnungsgenossen Pullich hat er sich hier »selbständig gemacht«. Der Engländer und der Deutschamerikaner errichteten zusammen in Berlin ein Architekturbureau, um den Deutschen Häuser zu bauen und einzurichten!

Dieses Faktum ist merkwürdig, nicht weil ein Ausländer Deutschland zur Ausübung seiner Kunst erwählt (wir haben im deutschen Kunstgewerbe eine ganze Menge fremder Namen, van de Velde hat sogar eine richtunggebende Bedeutung gewonnen), sondern wegen der persönlichen Beweggründe, die hier spielten. Campbell und Pullich wollen gar nicht mehr



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Architektur-Skizze.

als Engländer gelten, es liegt ihnen fern, die unleugbare Hinneigung eines zahlreichen Publikums zu englischem Wesen und englischer Kunst für sich geschäftlich auszunützen. In einer Reihe mit unsern führenden deutschen Kunstgewerblern wollen sie tätig sein, um — ganz abgesehen von aller Nationalität — einer modernen Kultur würdige Menschenwohnungen zu schaffen. Das Streben nach diesem Ideal ist gegenwärtig nirgends so stark und so aufrichtig, wie in Deutschland. Hier finden sich also ganz naturgemäß die gleichstrebenden Geister zusammen.

Ich glaube, wir dürfen uns rückhaltlos darüber freuen. Eifersucht, Chauvinismus wäre in der Kunst am allerwenigsten angebracht. Campbell bringt eine eigene Note in unser kunstgewerbliches Schaffen; seine Arbeiten sind wieder vollständig verschieden von den in ihrer Art jetzt sattsam bekannten kunstgewerblichen Größen. Und sie haben Werte, die bei uns noch recht selten anzutreffen sind. Solch ernsthafte Mitstreiter können wir doch nur willkommen heißen.

Campbells Eigenart ist nicht schlechtweg englisch zu nennen, obwohl sie viel englisches Blut enthält. Aus dem nationalen Stil entwickelt sich bei ihm ein individueller. In Englands Kunst überwiegen ja die Rasse und die Allgemeinkultur fast immer die Persönlichkeit. Die Ashbee, Baillie Scott, Voysey, so hervorragende Künstler sie sein mögen, der Engländer spricht vor allem aus ihnen. Aber bei Campbell zeigen sich noch verschiedene Stilelemente, die durchaus nicht aus England stammen. In seiner höchst komplizierten, aber einheitlichen Kunst schürft die tiefergehende Analyse neben den englischen auch unverkennbar deutsche Bestandteile zutage; in die moderne Richtung ergießen sich aber auch manche Erinnerungen an altes und ältestes Kunstgut, doch alles dieses wird



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Entwurf zu einem Landhaus.

wieder durchsetzt und modifiziert von der überaus starken Individualität des Künstlers.

Solche komplizierte Künstlernaturen sind nur in unserer an Vergangenheit überlasteten Zeit möglich. Wir können nicht mehr geradeaus in die Gegenwart und in die Zukunft sehen. Jeder zweite Blick schweift zu dem Gewesenen zurück.

Aber jedes Volk, jede Rasse sieht die Vergangenheit anders. Und hier erleben wir das seltene Schauspiel, einen feinen englischen Künstler bei der Auseinandersetzung mit altdeutscher Kultur beobachten zu können. Er hat nicht die seichte Bewunderung des Touristen, nicht die sachliche Interessiertheit des Gelehrten. Campbell tritt ihr als Persönlichkeit gegenüber, als ein Mensch, der das alte deutsche Land und seine untergegangene Kultur mit seiner Seele sucht.

Wie viel Deutsches schon in Campbells Arbeiten steckt, erkennen wir am besten, wenn wir sie englischen Erzeugnissen gegenüberstellen. Diese haben neben ihrem straffen Aufbau, ihrer gesunden modernen Zweckmäßigkeit, ihren energischen oder selbst eleganten Formen doch immer jene glatte, innerlich kalte Freundlichkeit an sich, die uns überhaupt am englischen Wesen nicht gefällt; es fehlt — für unser Empfinden — die seelische Vertiefung, das von van de Velde in Grund und Boden verdammte »Gemüt«.

Diese Beseelung, dieses gemütliche Element hat nun Campbell in den Resten altdeutscher Kultur »gesehen« und herausgefühlt. Das war nur möglich, wenn sein eigenes Wesen dem Deutschen — bis zu einem gewissen Grade wenigstens — »wahlverwandt« war. Darum vermochte sich auch seine Künstlerseele die deutschen Elemente so restlos zu assimilieren, so vollständig in sich aufzunehmen, daß sie mit kaum mehr sichtbarer Oktroierlinie in sie einwuchsen. Von bloß oberflächlicher Anempfindung kann da keine Rede sein. Durch die Kraft der Individualität werden scheinbare Gegensätze zur Einheit verschweißt. So schuf sich Campbell seinen persönlichen Stil. Er ist jetzt der unbewußte Ausdruck seines Wesens geworden, wie die Sprache Spiegel und Ausdruck eines Volkscharakters ist. Diese bewältigte Vielfältigkeit, dieser Reichtum an verarbeiteten Kulturen macht Campbells Persönlichkeit interessant. Sie reizt uns wie ge-



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN.
ENTWURF ZU EINEM GARTEN-
EINGANG EINES LAND-HAUSES.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. ENTWURF ZU EINEM LANDHAUS.



CAMPBELL & PULLICH BERLIN. ENTWURF.



CAMPBELL & PULLICH — BERLIN. Entwurf zu einem Landhaus.

brochene Farben, wie der Duft eines halbverblühten Blumenstraußes. Treten wir aber in einen seiner Räume, finden wir uns einem so einheitlichen Kunstwerk gegenüber, wie sie unserer Moderne selten gelingen. Da ist Reife ohne Leere, Ruhe ohne Nüchternheit. Prononcierte Neigungen seines Temperaments gleichen sich durch Kontraste aus. Die derbe Schwerfälligkeit wird durch einen Zug nach dem Feinen, Zierlichen gemildert, ebenso ist die unverkennbare Liebe zu phantastischen Einfällen gebunden (im chemischen Sinne) von einer ansehnlichen Dosis Gewissenhaftigkeit und Ernst; alle Entwürfe halten sich peinlich an die handwerkliche Richtigkeit, die Konstruktionen sind eher von zu deutlicher Solidität. Statt der problematischen Unruhe, die sich in den Experimenten unserer Modernen oft verrät, manifestiert sich hier auch in den übermütigsten und drolligsten Seitensprüngen ein sicheres Können, ein in ihrem Wollen und Vollführen unbeirrte Künstlerschaft. Das von der Heimat mitgebrachte tief gegründete Stil-Empfinden hat Campbell auch auf seinen neuen Wegen vor Irrgängen bewahrt. — Die Arbeiten Campbells sind hier nicht so sehr wegen ihrer formalen Eigentümlichkeiten publiziert, als wegen der vom menschlichen und nationalen Standpunkt merkwürdigen Künstlerpersönlichkeit und wegen des guten Geistes, der in ihnen waltet. Seine Häuser sind



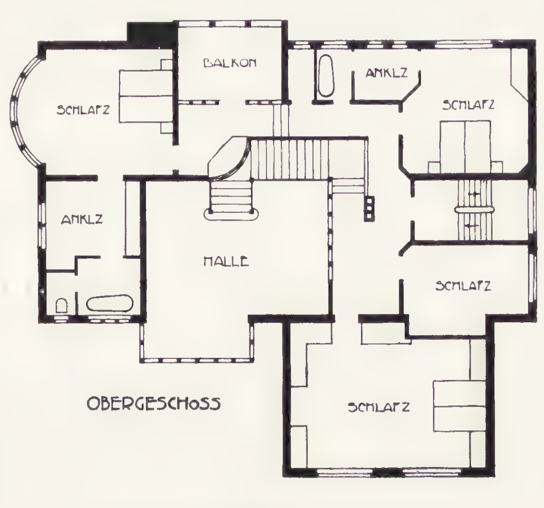
GRUNDRISS ZU OBIGEM LANDHAUS-ENTWURF.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Entwurf zu einem Landhaus.

in ihrem allgemeinen Baugedanken, in der Raumdisposition, in der Bauweise englisch, das sieht man auf den ersten Blick. Aber die formale Gestaltung ist von deutschem Geiste beherrscht. Die deutschen Formen sind aber alle wieder neu geprägt, sie tragen Campbells Signum. Dabei legt der Künstler selbst auf das Formale gar nicht soviel Gewicht. Er hat viel höhere Aspirationen, als bloß originelle und hübsche Gegenstände zu bilden. Sein Ideal ist, wie schon erwähnt, einer feineren Lebenskultur zu dienen. Ihr will er, soviel an ihm liegt, die Wege ebnen, indem er Wohnungen gestaltet, die höchsten modernen Lebens-Ansprüchen genügen sollen. Als Bewohner seiner Räume denkt er sich Menschen von feiner, freier, gesunder Konstitution, die die Kunst des Wohnens verstehen, denen eine künstlerische Behausung Bedürfnis ist.

Die vielberedete Wohnungskultur verlangt, daß eine innere Wechselbeziehung bestehe zwischen dem Menschen und seinem Haus. Es muß mit seinem ganzen Wesen harmonieren. So war es bei unseren Vorfahren. Zweifellos entspricht aber das alte deutsche Haus unserer heutigen Verfassung nicht mehr. Wenn also Campbell für Deutsche deutsche Wohnungen bauen wollte, mußte sein Bestreben sein, die künstlerischen Werte des Alten, die ehrwürdige Stimmung, mit modernem Wesen zu vereinen. Natürlich wäre es



GRUNDRISS ZU OBIGEM LANDHAUS-ENTWURF.



ebenso verkehrt gewesen, uns das Wohnen in englischen wie in Kopien altdeutscher Räume zuzumuten. Aber das Vorgehen der radikalen Moderne, die alle Male der Vergangenheit ausgelöscht und alle Tradition verläugnet hat, erscheint ihm undeutsch. In unserer Kultur, besonders in der Wohnkultur, müßte neben unserer Jugend auch etwas von unserm Alter zum Ausdruck gelangen. (Dieser Gedankengang ist vielleicht noch mehr auf seinen amerikanischen Mitarbeiter zurückzuführen. Wer aus dem traditionslosesten Lande kommt, der spürt in unserem Wesen natürlich zu allererst die Zeichen der Tradition auf, wie der amerikanische Reisende in unserem Lande zuerst die Reste der großen Vergangenheit sucht, die alte Bauwerke, die Museen, die Ruinen.)

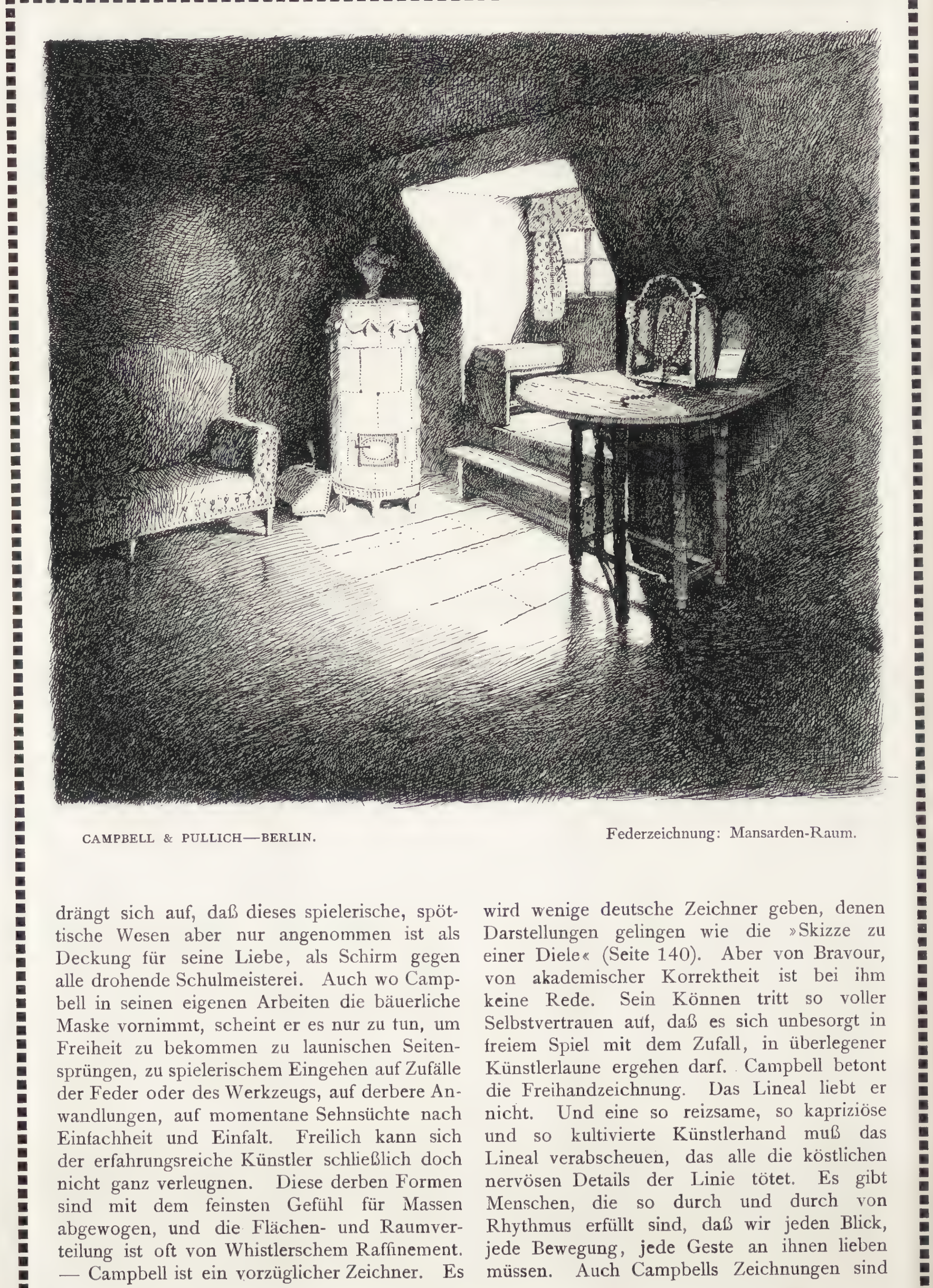
In diesen Blättern wurde noch nie der Stilimitation das Wort geführt. Eine solche liegt aber auch bei Campbell nicht vor. Mein Gott, wenn einer unserer Akademiker es mitansehen müßte, wie er mit einzelnen Formen alter Stile umspringt, ihm würde schwül. Akademische Strenge und Korrektheit läuft Campbells Temperament so zuwider, daß ihm selbst die Intransigenten der Moderne schon zu akademisch, zu einseitig, zu steif erscheinen. Seine Laune läßt sich durch keinen Katechismus binden. Sie spielt mit allem. Stecken seine Arbeiten auch voller Archaismen, es sind keine Archaismen aus Armut, aus Unvermögen, sondern eher Archaismen aus Übermut. Auf die schülerhafte Stilrepetition des vorigen Jahrhunderts folgt da, nachdem wir nicht mehr zur Nachahmung gezwungen sind, ein beinahe sentimentales Kokettieren mit den Alten, das wie zarte Aufmerksamkeit, wie feinsinnige Huldigung aussieht. Aus den gefürchteten Lehrern werden sympathische Greise, die wir umso lieber gewinnen, je mehr Menschliches, Allzumenschliches wir an ihnen entdecken. Halb belustigt, halb gerührt sehen wir auf diese »Stile« zurück, aber wir fühlen viel inniger als ehedem die Seele, die in diesen Formen liegt, die sie umweht wie der Duft verdorrender Blumen, — die Seele gewesener Kulturen.

Je sicherer der moderne Künstler in seinem schöpferischen Arbeiten wird, desto eher kann er mal ein Tänzchen mit den Alten wagen. Noch sind die meisten ja unfrei. Und Laune ist dem Schüler verboten. Aber wenn man, von einer momentanen Stimmung verführt, gelegentlich sich eine diskrete Huldigung für die Überwundenen gestattet, das sollte nicht gleich im Eifererton gescholten werden. Was einst Zeichen der Unfreiheit war, kann jetzt Zeichen der Freiheit sein.

Ist die Titelzeichnung zu dieser Publikation nicht solch eine schelmische Huldigung? Wie ein zierliches und steifes Kompliment erscheint es mir gegen diese altmodischen Schönheiten und Raritäten. In einer sentimentalen Stunde, wo sein Blick sich in die Vergangenheit verlor, tauchte, freundlich grüßend, Bildchen an Bildchen aus dem Dämmerdunkel auf und wurde, mit allerlei drolligen Koseschnörkeln versehen, vom Künstler in seine Guckkästchen gesperrt. Diese photographische Aufnahme aus einem Künstlergehirn ist ein psychologisches Dokument. Wie viel läßt sich nicht daraus ablesen! Was er aus und an den alten Erbstücken so liebt, wie er sie als Künstler sieht, wie er sie »behandelt« und wie frei er trotz aller Verehrung doch über ihnen steht. Als Huldigung freilich ist das Blatt nicht so ganz einwandfrei. Denn es steckt doch recht viel schwach verhüllte Komik darin, die der Zeichner des Blattes diesen »Privataltertümern« angehängt hat und die noch stärker ist als die Bewunderung und die Liebe. Der Verdacht

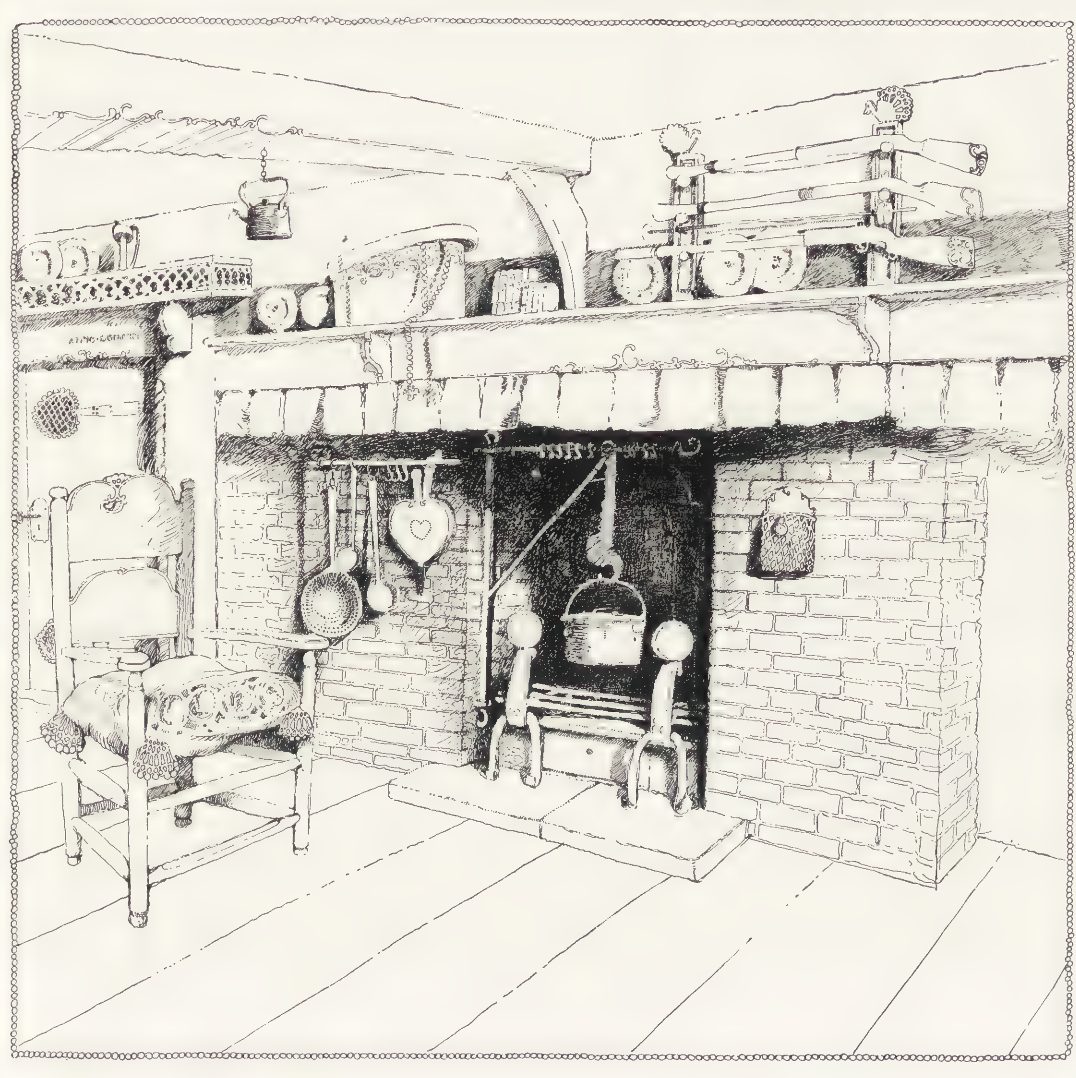


CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. MODELL ZU EINEM LANDHAUS.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Federzeichnung: Mansarden-Raum.

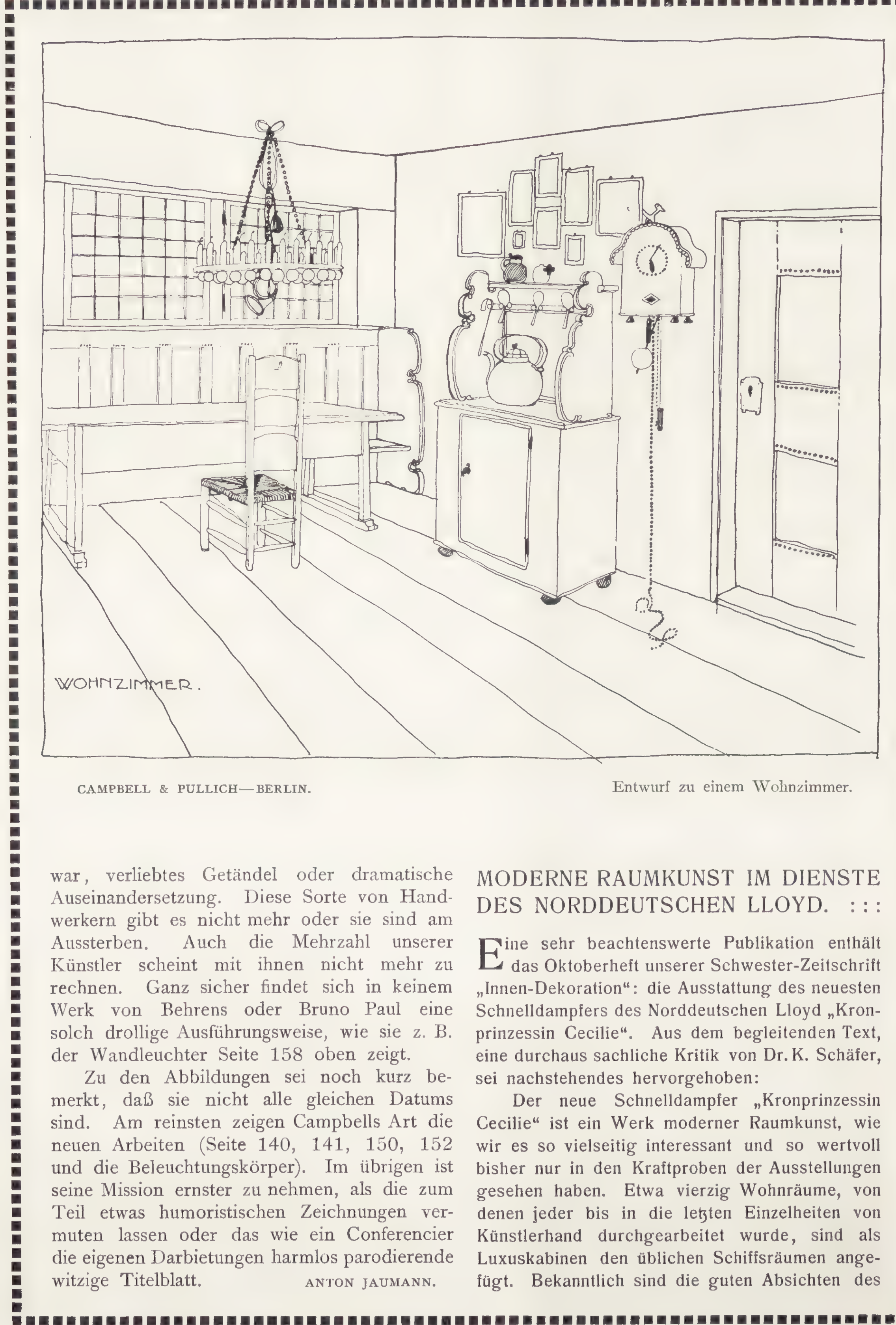
drängt sich auf, daß dieses spielerische, spöttische Wesen aber nur angenommen ist als Deckung für seine Liebe, als Schirm gegen alle drohende Schulmeisterei. Auch wo Campbell in seinen eigenen Arbeiten die bäuerliche Maske vornimmt, scheint er es nur zu tun, um Freiheit zu bekommen zu launischen Seitensprüngen, zu spielerischem Eingehen auf Zufälle der Feder oder des Werkzeugs, auf derbere Anwandlungen, auf momentane Sehnsüchte nach Einfachheit und Einfalt. Freilich kann sich der erfahrungsreiche Künstler schließlich doch nicht ganz verleugnen. Diese derben Formen sind mit dem feinsten Gefühl für Massen abgewogen, und die Flächen- und Raumverteilung ist oft von Whistlerschem Raffinement. — Campbell ist ein vorzüglicher Zeichner. Es wird wenige deutsche Zeichner geben, denen Darstellungen gelingen wie die »Skizze zu einer Diele« (Seite 140). Aber von Bravour, von akademischer Korrektheit ist bei ihm keine Rede. Sein Können tritt so voller Selbstvertrauen auf, daß es sich unbesorgt in freiem Spiel mit dem Zufall, in überlegener Künstlerlaune ergehen darf. Campbell betont die Freihandzeichnung. Das Lineal liebt er nicht. Und eine so reizsame, so kapriziöse und so kultivierte Künstlerhand muß das Lineal verabscheuen, das alle die köstlichen nervösen Details der Linie tötet. Es gibt Menschen, die so durch und durch von Rhythmus erfüllt sind, daß wir jeden Blick, jede Bewegung, jede Geste an ihnen lieben müssen. Auch Campbells Zeichnungen sind



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Federzeichnung: Kaminpartie.

bis in den letzten Millimeter mit Rhythmus, Laune, mit warmem, zuckendem Leben erfüllt. Jedes kleinste Fragment seiner Zeichnung ist ein Fragment seiner Persönlichkeit. Nicht, daß er sich einen besonderen Stil ersonnen hätte wie etwa ein van de Velde. Es liegt ihm fern, aus seiner »persönlichen Linie« ein eigenes Reservat-Ornament zu entwickeln. Nur wie er liebevoll-kosend das Detail umschreibt mit seinem bedächtigen, spielerischen Strich, das ist so ganz Campbell, daß eine weitere Signatur überflüssig ist.

Wer aber die akademisch glatte Zeichenkunst verschmäht und auf den Adel der Hand soviel Gewicht legt, muß auch in der Ausführung die unpersönliche, glatte, schablonenhafte Maschinenarbeit verschmähen, ein Beginnen, das heute vielleicht recht unzeitgemäß ist, jedenfalls erhebliche Schwierigkeiten mit sich bringt. Es ist heute, auch bei redlichem Bemühen, fast ausgeschlossen, von Handwerkern gute Handarbeit zu bekommen. Die Hand ist kälter, fühlloser geworden, sie hat eine Verbindung mit dem Verstand eingegangen, die mit dem Herzen gebrochen. Die Hand wurde zur Maschine. Die Zeit scheint endgültig vergangen zu sein, wo noch Laune und Empfindung der Hand die originellsten Einfälle hervorbrachte, wo noch jeder Schnitt und Schlag mitgefühlt wurde, wo man mit den Werkstücken umging wie mit Kindern und die Arbeit eine Zwiesprach



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Entwurf zu einem Wohnzimmer.

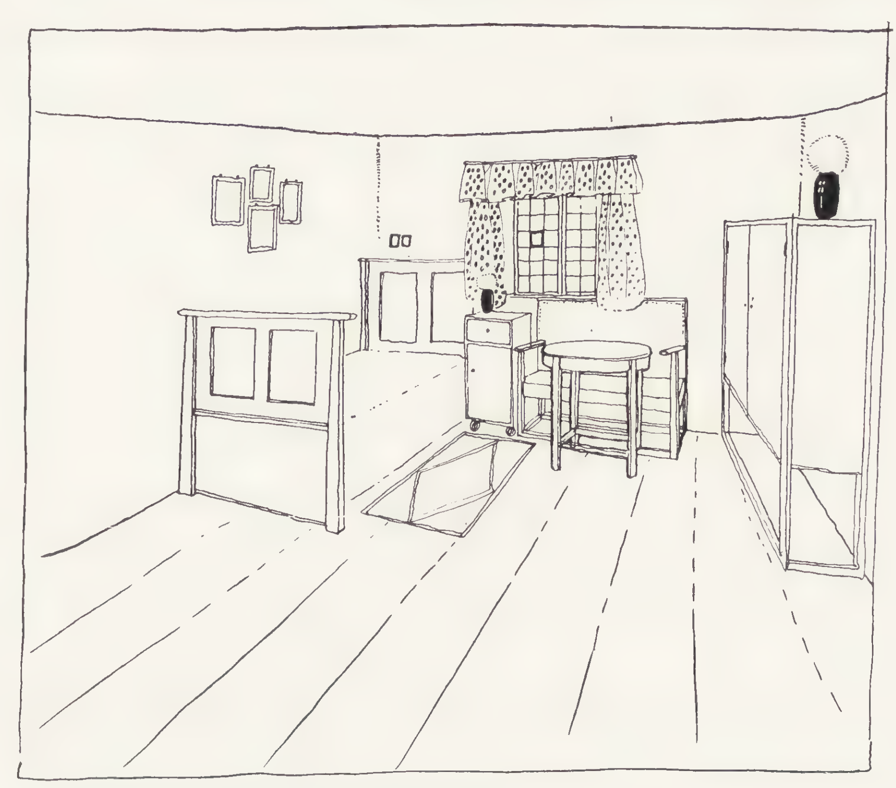
war, verliebtes Getändel oder dramatische Auseinandersetzung. Diese Sorte von Handwerkern gibt es nicht mehr oder sie sind am Aussterben. Auch die Mehrzahl unserer Künstler scheint mit ihnen nicht mehr zu rechnen. Ganz sicher findet sich in keinem Werk von Behrens oder Bruno Paul eine solch drollige Ausführungsweise, wie sie z. B. der Wandleuchter Seite 158 oben zeigt.

Zu den Abbildungen sei noch kurz bemerkt, daß sie nicht alle gleichen Datums sind. Am reinsten zeigen Campbells Art die neuen Arbeiten (Seite 140, 141, 150, 152 und die Beleuchtungskörper). Im übrigen ist seine Mission ernster zu nehmen, als die zum Teil etwas humoristischen Zeichnungen vermuten lassen oder das wie ein Conferencier die eigenen Darbietungen harmlos parodierende witzige Titelblatt. ANTON JAUMANN.

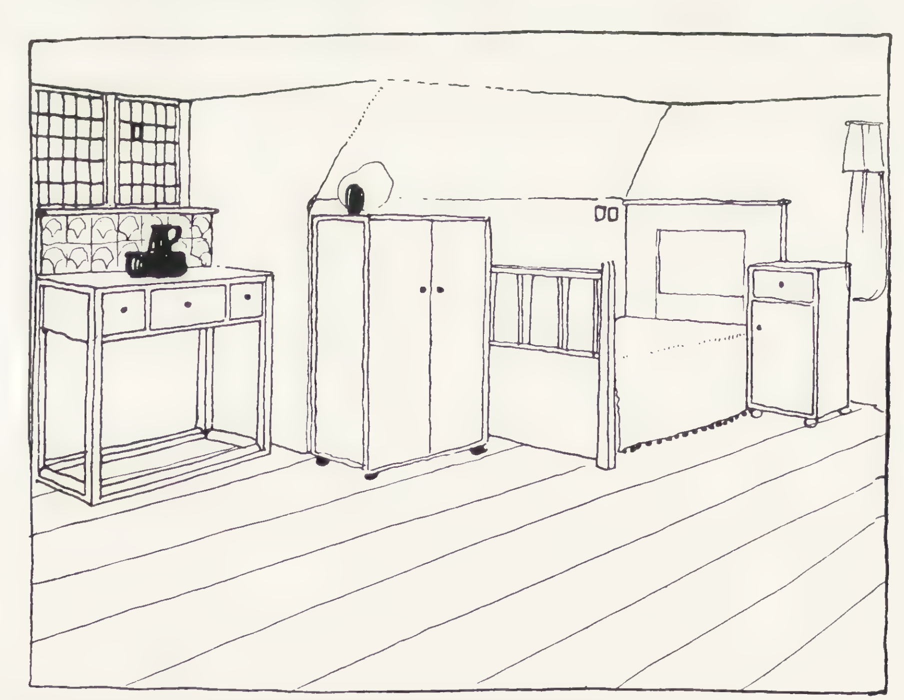
MODERNE RAUMKUNST IM DIENSTE DES NORDDEUTSCHEN LLOYD. : : :

Eine sehr beachtenswerte Publikation enthält das Oktoberheft unserer Schwester-Zeitschrift „Innen-Dekoration": die Ausstattung des neuesten Schnelldampfers des Norddeutschen Lloyd „Kronprinzessin Cecilie". Aus dem begleitenden Text, eine durchaus sachliche Kritik von Dr. K. Schäfer, sei nachstehendes hervorgehoben:

Der neue Schnelldampfer „Kronprinzessin Cecilie" ist ein Werk moderner Raumkunst, wie wir es so vielseitig interessant und so wertvoll bisher nur in den Kraftproben der Ausstellungen gesehen haben. Etwa vierzig Wohnräume, von denen jeder bis in die letzten Einzelheiten von Künstlerhand durchgearbeitet wurde, sind als Luxuskabinen den üblichen Schiffsräumen angefügt. Bekanntlich sind die guten Absichten des



SCHLAFZIMMER·DES·ERDGESCHOSSES



SCHLAFZIMMER·DES·DACHGESCHOSSES·

CAMPBELL & PULLICH—BERLIN.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Skizze zu einer Diele.

Lloyd zu einer geschmackvollen Ausstattung seiner Dampfer nicht erst neuesten Datums. Viel Kraft und Arbeit ist seit den 80er Jahren auf die prunkvolle Ausstattung der Speisesäle und Salons seiner Schiffe verwandt worden in der Absicht, auch vom Kunstgewerbe das Beste zu nehmen, was dem Schiffe dienen könnte. Aber es wäre beinahe ein Wunder gewesen, wenn unter den besonders ungünstigen Zeitumständen sich das dekorative Genie gefunden hätte, das der Stilmode von damals zum Trotz die gesunden Wege der Zukunft voraussehend aus der Ingenieuraufgabe des Schiffbaus den Ingenieurstil für die Schiffs-Innenräume entwickelt hätte. Und solange das nicht kam, half alle Kunst nicht. Nirgends ist die Sachlichkeit, die knappe Schlichtheit von Wand und Decke, das material- und ingenieurmäßig klare Grundgerüst des Raumes unentbehrlicher als in der Ausstattung der Schiffsräume, in denen jeder Quadrat-Zentimeter der Fläche kostbar ist und genützt werden muß. — Im allgemeinen sind die Innenräume des neuesten Lloyddampfers nicht wesentlich anders, als wir solche bisher zu sehen gewohnt waren. Neu sind dagegen die Luxuskabinen.

Diese Räume sind mit ihrer Grundfläche von annähernd 3 × 4 Meter kaum noch im alten Sinne Kabinen zu nennen. Die Kleinheit der Fenster, die geringe Höhe und die Tatsache, daß Wand und Decke infolge der Konstruktion des Schiffskörpers von Natur nicht rechtwinkelig zu einander stehen, unterscheidet sie äußerlich von den Räumen einer Hauseinrichtung. Einige der Künstler haben ihre Aufgabe damit angefangen, daß sie diese vom Schiffsrumpf diktierte Schräge des Raumes: die jeder architektonischen Wirkung feindlich ist, durch ihre Deckenkonstruktion beseitigt haben: so B. Paul und Olbrich; andere wie Riemerschmid haben darauf verzichtet, vielleicht in der Überzeugung, daß dies Verbergen der einmal gegebenen Schiffskojen-Form ein Verstoß gegen die Logik moderner Raumkunst sei. Gemeinsam ist allen, daß sie sich bemüht haben, den amerikanischen Möbelwitz, der in

CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Entwurf: Kaminwand eines Speisezimmers.

diesen wandfesten Wasch-, Schreib- und Toilette-apparaten in der Enge der Kabinen sein gutes lange eingebürgertes Recht besitzt, mit ihren Kunstformen in Einklang zu bringen. Mit den polierten Flächen der verwendeten wertvollen Hölzer oder den sorgfältig gestrichenen und gut gearbeiteten glatten Wänden vertragen sich diese so genannten Umwandlungsmöbel ohne jeden Zwang; der handliche Mechanismus, die hygienische Sauberkeit der Geräte verbindet sich ausgezeichnet mit der schmucklosen Glätte des gediegenen Materials moderner Möbelkunst. –



CAMPBELL & PULLICH. Entwurf: Kaminwand eines Herrenzimmers. Holzwerk Eiche mit alt-holländ. Fliesen.

„DIE GUTE ALTE ZEIT“ – UND WIR.

VON E. W. BREDT.

Wie oft wird sie wohl tagtäglich gerühmt »die gute alte Zeit« — bald im Biedermeiermöbel, bald im Bauerntand, dort beim Antiquitätenhändler, da in alten Schlössern? Und platonisch ist diese Liebe zum Altertum gewiß nicht zu nennen.

Grade tüchtigste neuschöpferische Künstler wissen genug zu jammern über das Ausbleiben von Aufträgen — die Zahl der Antiquitätenhandlungen steigt aber von Jahr zu Jahr, und jede Auktion von Altertümern übertrifft die schon erstaunlich hohen Preise der letzten um unvernünftige Summen.

Ist das wirklich so?

Kommt die neue Kunst, trotz tatsächlich erstaunlich guter Neuschöpfungen, immer noch so schlecht weg? Wird für alte Kunst, für alles was alte Stile nachahmt noch immer sehr viel mehr ausgegeben als für beste neue Kunst?

Um das kurzweg zu beantworten, wären zwei Reihen von Zahlen aufzustellen.

In der einen Reihe wären die Summen aufzuführen, die alljährlich verausgabt werden

I. für Antiquitäten (Möbel, Schmuck etc.)
II. » alte Kunstwerke (Gemälde, Statuen etc.)
III. » Kirchen-, Schlösser- und Burgenwiederherstellungen
IV. » Bauten in alten Stilarten
V. » Wohnungseinrichtungen etc. in irgend einem alten Geschmack.

In der Gegenreihe wäre aufzuführen:

I. Was in unseren modernen Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen verkauft wird.
II. Was unsere Museen für neue Kunst ausgeben.
III. Wieviel für Bauten, monumentaler Art ausgegeben wird, die nicht historisch-eklektisch — oder, wie man jetzt gern den Eklektizismus beschönigend nennt — »traditionell« gebaut sind.

Es leuchtet ein, daß die Aufstellung dieser Summen, etwa für ein Jahr und nur für Deutschland gedacht, sehr schwer sein dürfte, ja daß eine genaue Vergleichung der Gesamtsummen ganz unmöglich wäre.

Abgesehen von sehr gewissen statistischen Schwierigkeiten, ist auch die Grenze zwischen rein neuschöpferischer und nachempfindender-altertümelnder Kunst eine sehr ungewisse.

So sei hier von jedem Versuche einer Aufstellung abgesehen.

Wer die Auktionspreise einigermaßen verfolgt, wer sich die Millionen vergegenwärtigt, die die Wiederherstellungen unserer Kirchen und Burgen verschlingen, — dem ist ohne weiteres klar, daß die Gesamtsumme aller staatlichen oder gemeindlichen Ausgaben für künstlerische Neuschöpfungen völlig verschwindet neben der, die unsere unbegrenzte Altertumsverehrung noch alljährlich kostet.

* * *

Aber sicherlich werden uns Viele, die sich diese so ungleichen Summen vergegenwärtigen, ohne weiteres sagen: »freuen wir uns, daß es so ist, — wir können stolz darauf sein, so viele Freunde und Kenner des Altertums und so riesige Summen zu zählen, die dankbare Pietät der Vorzeit und ihrem Ruhme geopfert«.

Die so etwas sagen, führen das Lob der guten alten Zeit beständig auf der Zunge — ohne zu wissen, welch geradezu groteskkomische Geschichtsunkenntnis sie damit verraten.

Die unsere Zeit rühmen wegen ihrer äußerst kostspieligen Antiquitäten-Liebhaberei, leisten unserer Kunst, unserer Kultur den schlechtesten Dienst, der sich denken läßt.

Ohne weiter zu prüfen wie wenig Altertumskenner und vollberechtigte Kunstsammler wir haben und wie erstaunlich viele Träumer, die nach ganz vagen sentimentalen Empfindungen heraus, kritiklos für jeden alten Kasten schwärmen — sei hier die eben ausgesprochene Verurteilung doch mit dem wichtigsten Grunde ihres Rechts bedacht.

Hat »die gute alte Zeit« wirklich auch nur im entferntesten eine ähnliche Verehrung für das damals alte gekannt, wie das heute der Fall ist?

Nein! Ganz entschieden nicht!

Wer nur einigermaßen gründlich die Kultur früherer Jahrhunderte kennt, weiß das sehr gut. Hier ist nicht der Ort, das ausführlich oder flüchtig darzulegen.

Aber ich sollte meinen, das brauchten uns nicht erst Geschichtsbücher zu melden. Wer klare Augen — nicht durch Sentimentalität verschleierten Blick — besitzt, könnte das jedem Kunstwerk der Vorzeit ansehen. Sogar dem mittelmäßigen.

Und tatsächlich rühmen ganz richtig die meisten an der alten Schnitzerei, am alten

CAMPBELL
& PULLICH
BERLIN.



EMPFANGS-RAUM
DER HERREN-
SCHNEIDEREI
JOCKEY-CLUB
IN BERLIN.
HOLZWERK
UND MÖBEL
HELL EICHE.
WAND-FRIES
DUNKELGRÜNER
TAPISSERIESTOFF.
BELEUCHTUNGS-
KRONE
BEMALTES HOLZ.



CAMPBELL & PULLICH. Eingang zu den Anprobier-Räumen der Schneiderei Jockey-Club in Berlin.

Möbel, am alten Bildwerk und Gerät, das was für die Gesamtrichtung damaliger Kunst und Kultur das ausschlaggebende: Die künstlerisch-manuelle Fertigkeit, die traditionelle schöne Form, den einheitlichen Geschmack.

Das wird gesehen, aber das wichtigere, die Voraussetzung für eben dies Gute nicht.

Weshalb nicht?

Weil der logische Rückschluß nicht gemacht wird. Das äußere wird gesehen, mehr also das Kleid, die Maske, nicht aber das Leben.

Das aber zu sehen gilts — wenn wir tatsächlichen künstlerischen Vorteil ziehen wollen aus den Kunstwerken längst vergangener »guter alter Zeit«.

Als Erklärung dieser Forderung eine Frage in einem Beispiel.

Wer kennt Münchens Kleinod die Johanniskirche der Gebrüder Asam nicht? Eine Rokokokirche von unsagbarem Reichtum und Stimmungsgehalt. — Alles ist Können. Alles reif. Was künstlerisch höchste Übung leisten kann, könnte an dieser einen, an recht vielen ähnlichen Kirchen und Schlössern des 18. Jahrhunderts gezeigt werden. Die Johanniskirche in München wurde von zwei Brüdern geschaffen. Was wir dort an Architektur, Malerei, Stuckarbeit, Schnitzerei, Gerät sehen, ist fast alles von diesem Künstlerpaar. — Natürlich alles konnten beide nicht selbst ausführen. Das war gerade so bei anderen Architekturschöpfungen jener reichen Zeit. —

Und doch welcher Zusammenklang, welche Einheitlichkeit. Welche Symphonie.

Wie war das möglich?

Unbedingt nur, weil die Künstler jener Zeit nur ein großes gemeinschaftliches Ideal kannten: ihre eigene Zeit.

Sie haßten das Altertümliche, wollten modern sein, sie dachten bei ihrem künstlerischen Schaffen an nichts anderes als einer neuen Formenwelt immer neue Reize, überhaupt ein Neues abzugewinnen.

Und dieser ausschließlich moderne welttüchtige Sinn bewahrte sie vor jener Sentimentalität, die die Hände in den Schoß fallen läßt.

Nicht der Gedanke beherrschte die Welt »Es war einmal«, sondern das Ideal der Gegenwart. Als Leitmotiv galt ein »Es werde!«

Das bewahrte die Kunst vor tödlicher Zersplitterung und führte sie alle zu jener Einheit, die wir jetzt »Kultur« oder »Tradition« nennen.



CAMPBELL & PULLICH. ECKE AUS DEM EMPFANGS-RAUM DER SCHNEIDEREI JOCKEY-CLUB IN BERLIN.



ÇAMPBELL & PULLICH—BERLIN. WERKSTÄTTEN DER SCHNEIDEREI JOCKEY-CLUB IN BERLIN.





CAMPBELL & PULLICH—BERLIN.

DIELE IM KASINO DER ROMBACHER HÜTTENWERKE. HOLZWERK WEISS LACKIERT, MÖBEL MAHAGONI, BUNTER MORRIS-FRIES.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN.

Blick vom Speise-Zimmer nach dem Herren-Zimmer im Kasino der Rombacher Hüttenwerke.

Alle Künstler, alle Handwerker lebten nur einer künstlerischen Form, die sie tausendfach in selbstständiger Weise zu schaffen wußten.

Wie viel tüchtiger mußten die Künstler all jener Zeiten werden, die nicht heute so, morgen so arbeiten, nachschaffen mußten, wie es vor ihnen Künstlergenerationen geliebt, die vor 100 oder 200 oder 300 Jahren gelebt.

Welche Zersplitterung auf rein handwerklich-künstlerischem Gebiete erleiden wir heute dagegen!

Aber nicht nur die jungen Künstler und Kunsthandwerker unserer Zeit leiden unter dieser Zersplitterung, sondern auch das Publikum.

Was nützt das Schwärmen vor jedem alten Möbel aus Schloß oder Bauernhaus, wenn wir nicht in ihm endlich das frühere künstlerische Leben fühlen, das ein Teil der großen Einheit?

Wenn unsere künstlerische Jugend immer noch fest werden soll, in dem oder jenem historischen Geschmack, können wir zu keiner großen Einheit, können wir nicht zu neuer künstlerischer Tradition kommen.

Wer Bauern-Möbel, Biedermeier-Möbel, Empire, Rokoko, Renaissance und Gotik oder auch nur eines von diesen nachzuschaffen fähig sein soll, kann nicht und niemals so herrliches bilden wie eben jene Zeiten, die wir nacheinander oder gleichzeitig »die gute alte Zeit« mit Recht nennen.

Und wer heute noch immer irgend eine historische Form an sich für vorbildlich, für geschmacklich führend für uns erklärt, kennt nicht jene künstlerische Kultur, die frühere Zeiten besaßen und die wir doch endlich wieder einmal erreichen könnten.

Dem Publikum schadet aber diese Zersplitterung nicht nur geschmacklich, also kulturell, sondern auch finanziell — was eben wiederum die nachteiligsten Folgen für unsere Künstlergeneration zeitigt.

Nur deshalb konnten jene Zeiten, die wir künstlerisch mit Recht rühmen, große Aufgaben mit viel geringeren Mitteln durchführen als wir, weil auch die Geldmittel ganz einem künstlerischen Wollen zuflossen, weil Staat, Gemeinde, oder Einzelne große Ausgaben für alte Kunst gar nicht kannten.

CAMPBELL
& PULLICH
BERLIN.



KAMIN-NISCHE IM SPEISEZIMMER DES KASINOS DER ROMBACHER HÜTTENWERKE. DUNKELBRAUN KIEFERNHOLZ. KAMIN IN ROTEN BACKSTEINEN. FEUERBOCK IN SCHMIEDE-EISEN.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN.

FENSTER-WAND IM SPEISE-ZIMMER DES KASINOS DER ROMBACHER HÜTTENWERKE.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Buffetwand im Speisezimmer des Kasinos der Rombacher Hüttenwerke.

Der Wetteifer galt nicht, alten Zeiten möglichst bester Liebesdiener zu sein, sondern Führer zu sein im künstlerischen Leben. — Führer neuer Kunst haben wir jetzt, nach einem Jahrhundert rückblickender Romantik gerade in Deutschland glücklicherweise, aber die Gefolgschaft leidet und wird flau unter der retardierenden Altertümelei. — In der »guten alten Zeit« hatten die Führer nur eine große Gefolgschaft, denn nicht sentimentale Volksverführer waren da, die Künstler abzuhalten vom Neuschaffen, und dem Volke zu predigen, es sollte lieber beim alten gewohnten Schönheitsideal bleiben.

So wurde der Künstler aufs engste mit dem Handwerk und mit allem Volk, vom König bis zum Ackerer verbunden — und der Handwerker konnte aus der täglichen Übung und Schulung heraus künstlerisches schaffen.

Man vergegenwärtige sich, welche Verbilligung der Kunst solche Kultur zeitigen mußte. Alles lebte einem Geschmack dem »modernen«, die Hand des Steinmetzen und Dekorationsmalers, des Stukkateurs und Ziseleurs lebte nur dieser Moderne, übte sich und vervollkommnete sich nicht in Altertümlichkeiten, sondern ganz im neuen Geschmack der Lebenden!

So konnten sich die großen Künstler, die den Königen weiteste und breiteste Schlösser zu schaffen hatten, auch der Handwerker bedienen — und nur deshalb war Großes und Herrliches mit verhältnismäßig viel geringeren Mitteln herzustellen möglich, als in unseren Zeiten, der manuellen, formellen, finanziellen Zersplitterung auf künstlerischem Gebiete.

* * *

Es ist also töricht, wenn wir noch immer Romantiker sein wollen, und auf allen möglichen Gebieten der Antiquitäten-Sentimentalität das Wort reden.

Erst wenn es ganz selbstverständlich für uns alle geworden, nicht dem Altertümlichen unserer Hände Übung, unser Geld zu opfern, erreichen wir wieder das Ideal jener »guten alten Zeiten«.

Unserer neuen Kunst seien alle künstlerischen Kräfte gewidmet, das ist bester



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Herrenzimmer im Kasino der Rombacher Hüttenwerke.

Vaterlandsdienst, beste Frucht historischer Anschauung, das allein zeitigt neue Momente, die Spätere einmal verehren werden.

Wenn die Summen, die wir für Kirchenwiederherstellungen, für Antiquitäten, für imitierende altertümelnde Werke bisher ausgaben erst auf einen ganz kleinen Teil verringert sein werden, wenn diese Summen endlich wieder den Neugestaltern und ihren Folgern allein zufließen — ist unsere Zeit wieder würdig, sich neben eine jener vielgerühmten »guten alten Zeiten« zu stellen. Vorher nicht.

* * *

Wer sich recht lebendig in alter Zeiten Kunstübung und Kunstpflege einzuleben weiß, wird nicht genug Erfolg unserer neuen Kunst, unseren modernen Kunstzeitschriften wünschen können. Je mehr sie sich von jeder altertümlichen Kunstmode — etwa der noch stark hemmenden Biedermeiereimode und Bauernkunstmode — frei halten, umso mehr. Denn wodurch wurde Geschmack oder Kunst des 16. Jahrhunderts mehr gefördert, als durch die Werke führender Meister? Die Kupferstiche, die »Formenschnitte« jener führenden Künstler gaben allen künstlerischen und handwerklichen Werkstätten Vorbilder eines Geistes. Es war also fast ganz ähnlich wie heute. Damals gaben Kupferstiche moderne Kunstvorlagen, heute sind unsere reich illustrierten modernen Kunstzeitschriften Schulen des Geschmacks.

Und wer nun dagegen wütet, daß führende Künstler-Werke eben durch solche Reproduktionen bester Schöpfungen ausgebeutet würden, begeht einen großen historischen Fehler. — Für den Großen gibt es keine größere Auszeichnung, als daß sein Werk Nachahmung finde und für den kleineren ist gerade das Beste der Neuschaffenden einziger Weg, zum Ruhme, zur Kultur, zur künstlerischen Einheit unserer Zeit beizutragen.

* * *

Die Pflege und Bewahrung des Alten sei Sache der Museen — das werktätige Leben aber kann nur durch Konzentration aller Kräfte der neuschöpferischen Kunst, jene uns dringend notwendige Einheit künstlerischen Geschmacks und künstlerischer Gestaltung erreichen, die allein für ewig das Beste bleibt an »allen guten alten Zeiten«. —

CAMPBELL
& PULLICH
BERLIN.



HERREN-ZIMMER
IM KASINO DER
ROMBACHER
HÜTTENWERKE.
HOLZWERK GE-
RÄUCHERT EICHE.

CAMPBELL & PULLICH—BERLIN.

BLICK VOM HERREN-ZIMMER NACH SPEISE-ZIMMER UND DIELE. KASINO DER ROMBACHER HÜTTENWERKE.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. DER SPEISE-TISCH.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. Eine Wand aus dem Herrenzimmer.
Im Kasino der Rombacher Hüttenwerke.

EIN MAHNWORT AN ERBEN.

EINE WIENER GLOSSE VON RICHARD SCHAUKAL.

Ich besass es doch einmal,
was so köstlich ist . . . . (Goethe.)

Wieder einmal rüstet man sich, unsre Stadt auf das empfindlichste zu schädigen, sie einer niemals zurückzugewinnenden Schönheit kaltblütig zu berauben. Und Wien bleibt ruhig. Kein Aufruhr durchbraust es. Gevatter und Gevatterin lesen neben Todesfällen und Theaternachrichten mit flüchtigen Blicken die nicht allzu belangvolle Mitteilung, meditieren darüber nicht weiter und gehen ihren Geschäften nach.

Hat es auch nur den geringsten Sinn, in die Wüste dieser Apathie als „der Rufer" zu treten? Zu nahe geht mir die Sache, die es will.

Man beabsichtigt, einen der wenigen monumentalen Prospekte zu zerstören, der Wien aus seinen großen historischen Zeiten noch geblieben ist: das Gebäude des Kriegsministeriums „am Hof".

Bürger dieser schon so arg und unrettbar geschädigten Stadt, ich muß wohl oder übel annehmen, daß ihr nicht sehet, was um euch vorgeht im Sichtbaren, daß alles, was nicht an eure nächsten Zwecke rührt, für euch nicht vorhanden ist; aber bedenket: mit eurer alten Stadt schwindet ein Teil der euch nährenden Atmosphäre, der Boden wankt, darauf ihr eure Utilitarierschritte schreitet, die Fremde tut sich um euch Arglose auf, die Heimat wandelt sich ins „Elend".

Ich weiß, es macht euch nichts aus, daß dort, wo ein harmonisches Gebilde gestanden hatte aus Urväterzeiten, sich irgendein architektonisches Monstrum räkelt mit dem Stempel der Gemeinheit vor der wulstigen Stirn. Ihr habt dem alten nichts abgewinnen können und beurteilt das neue nicht. Aber ihr, die ihr so gleichmütig seid, glaubet nicht, daß eine schleichende Pest minder wirksam sei als eine plötzliche Katastrophe. Wo ein Leichnam liegt, verderben die Quellen. In einer Stadt, in der die Schönheit an der Wurzel abstirbt, erkrankt leise die Luft. In einer Stadt,



CAMPBELL & PULLICH. Beleuchtungskörper aus Eisen gehämmert mit Messingkugel im Herrenzimmer des Kasinos der Rombacher Hüttenwerke.

in der sich an die Stelle des Ruhigen, des Großen, des Rhythmischen das Lärmende, das Kleinliche, das Falsche drängt, erhält das Leben ein fahles, faltiges, gehetztes Antlitz.

Bedenket eines, ihr gleichgiltigen Bürger einer einst wunderbaren Stadt. Diese Stadt stand um euch in gelassener Existenz. Sie störte euch nicht, sie war aber eine stumme Macht über euer Leben, über das Schicksal eurer noch ungebornen Kinder.

Nehmet den Dom von St. Stefan. Ihr lasset ihn immer wieder in süßlichen Couplets euch preisen, trinkt Grinzinger zu dem klebrigen Singsang und fühlet euch als beati possidentes. Nehmet an, man verfügte mit eins über euren „alten Steffel". Man beliebte, ihn abzutragen. Das dünkt euch widersinnig, unmöglich.

Aber glaubet mir, genau so widersinnig ist es, wenn man euch — nicht hinterm Rücken etwa, sondern vor euren stumpfen Augen — das Kriegsministerium „am Hof" abträgt. Es ist kein „Wahrzeichen" wie der Stock im Eisen, der eine Reliquie ist, die ohne die Legende nichts vorstellt als ein ehrwürdiges Kuriosum, es ist weit mehr als so ein erst zu kommentierendes Wahrzeichen: eine architektonische Schönheit. Das Kriegsministerialgebäude ist nicht bloß ehrwürdig vor Alter, sondern weit mehr, es ist ehrwürdig um seiner großartigen Existenz willen. Es ist ein Prospekt wie die Hofreitschule, wie die Stallburg, wie das Belvedere, die Karlskirche, das Dominikanerkloster, die Technik.

Prachtvoll schließt diese breite Masse eine Sicht ab. Man nennt dies eben darum einen Abschluß. Das Auge will ruhen. Es fliegt durch Straßen und sucht, wo es für eine Weile bleiben darf. Auf dem Dominikanerkloster darf es bleiben, auf der Stallburg. Meint ihr, es verweilte mit Behagen auf euren zinstragenden schändlichen Neubauten, etwa auf den protzigen Kulissen der „erweiterten" Kärntnerstraße, des schmählich geschändeten „Neuen Marktes" (in dessen Mitte, Daniel zwischen den Bestien, Rafael Donners herrlicher Brunnen ein verwunschenes Dasein träumt)?

Das „Kriegsministerium" war ihm — ihr



CAMPBELL & PULLICH. Beleuchtungskörper aus Eisen, innerhalb des Schirmes mit Messing beschlagen, im Speisezimmer des Kasinos der Rombacher Hüttenwerke.

ahnt es nicht, Gleichgiltige – ein Labsal, eine Friedensstätte.

Nun wollt ihr ihm das Asyl rauben, es weiter schicken in wilde Flucht hinab zum Quai. Warum? Damit die Wagen keinen Umweg zu machen brauchen und der Dienstmann seinen Gang zweckdienlicher einrichte? Der Wahnsinn der Straßenerweiterung reitet eure Doktrinäre.

Fern sei es von mir, heilsamer Verbreiterung des Luft-, Licht- und Bewegungsraumes, ein engherziger Fürsprecher der Enge, mich – theoretisch-platonisch freilich nur – zu widersetzen. Aber es gibt – das Problematische jener Sucht unberedet – ein Höheres als moderne Prinzipien und ihr Götzendienst: die Ehrfurcht vor ehrwürdigem Erbe.

Was macht den Ruhm unsrer alten Städte aus? Nicht ihre Wählerversammlungen, sondern ihre sichtbare Historie. Das, was eine Stadt an drängendem Leben erfüllt, ist nicht ihr Gehalt. Ihr Wesen ist ihre Physiognomie. Die aber hat die Zeit geschaffen.

Und geruhig kann man sagen: alles, was aus den frühern Zeiten, denen, die Kultur besaßen (wir haben keine, wir haben dafür – betrogene Betrüger – den „Fortschritt" und die „Freiheit") stammt, ist architektonisch wertvoll (hygienisch manchmal fragwürdig, zugegeben). Was man an die Stelle setzt, ist durchaus schlecht, zumindest dubios. Es ist hier nicht der Ort, zu erweisen, daß dem so ist, noch bleibt mir Zeit, zu sagen, warum dem so ist. Wer Augen hat, sieht's, wer auf seine Seele hört, vernimmt's.

Es wird hier auch nicht altem Gerümpel, baufälligem Verkehrshindernis das Wort geredet. Es wird nur darauf hingewiesen, daß es Bauten gibt, die erhalten bleiben müssen, soll eine Stadt nicht um ihr historisch-ästhetisch-individuelles Wesen kommen; daß es Häuser gibt, die ganze Noten sind im Gewirr der Trillerketten, die uns heute allüberall überrieseln; daß manchmal noch so löbliche Vorwärtsdrängerei sich bescheiden soll vor gehaltvollem Erbtum; daß man um Gotteswillen gelegentlich einmal doch vergleichen möge, was man hatte und was man dereinst wird ausweisen können! –



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. WAND-BELEUCHTUNG AUS EISEN.



CAMPBELL & PULLICH—BERLIN. TISCH-LAMPE AUS GESCHNITZTEM EICHENHOLZ. FUSS MIT LEDER-ÜBERZUG UND MESSING-NÄGELN.

DIE KOPENHAGENER FAYENCE-FABRIK „ALUMINIA“.

VON FRIEDRICH DENEKEN.

Man weiß auch außerhalb des Kreises der Chemiker, daß in der Tonerde ein mineralistischer Bestandteil, das Aluminium, enthalten ist. Für die Begründer der Fayencefabrik, die 1863 in Kopenhagen von einer Aktiengesellschaft ins Leben gerufen wurde, war es daher naheliegend und sinnvoll, ihrem Unternehmen den Namen „Aluminia“ zu geben. Sechs Jahre später wurde die Fabrik, deren Leitung dem Ingenieur und Kaufmann Philip Schou übertragen war, in die Vorstadt Frederiksberg verlegt, wo die Gesellschaft ein ausgedehntes Gelände neben dem dortigen Schloßgarten erworben hatte. Die Erzeugnisse der Fabrik bestanden in Geschirren für den täglichen Gebrauch, die keinen Anspruch auf künstlerische Eigenschaften machten. Nur versuchsweise strebte man nach Höherem durch Herstellung einer Art Weichporzellan, eine Fabrikation, die jedoch aufgegeben wurde, als die Aktiengesellschaft 1882 die „Königliche Porzellanfabrik“ ankaufte und ebenfalls auf ihrem Grundstück in Frederiksberg ansiedelte. Ph. Schou richtete fortan sein ganzes Sinnen und Trachten auf die Hebung der Porzellanfabrikation. Daß er und sein künstlerischer Mitarbeiter Professor Arnold Krog diese Aufgabe auf das glänzendste gelöst haben, ist allbekannt. Unter der zielbewußten Leitung dieser beiden Männer hat die dänische Porzellanfabrikation ganz neue Wege eingeschlagen und der gesamten Porzellan-Erzeugung unserer Zeit die Wege gewiesen. Es ist begreiflich, daß die Erfolge, die das Kopenhagener Porzellan in aller Welt errang, die Urheber nicht auf den Gedanken kommen ließen, auch das Fayencegeschirr künstlerisch zu gestalten. Diese Aufgabe ist erst in neuester Zeit in Angriff genommen und mit Glück und Geschick durchgeführt worden.

Als im Jahre 1902 Etatsrat Ph. Schou sich von seiner vieljährigen umfangreichen Tätigkeit als Fabrikant und Kaufmann zurückzog, legte er die Leitung der Porzellanfabrik und der Aluminia in die jüngeren Hände seines Schwiegersohnes Frederik Dalgas. Und wie zwanzig Jahre vorher Schou und Krog das Porzellan technisch und künstlerisch veredelt hatten, so fühlte sich nun Dalgas berufen, der Fayence neues Leben einzuhauchen. Er glaubte, daß die Zeit für dieses mit Unrecht zurückgesetzte Material gekommen sei und wollte beweisen, daß auch mit kaolinarmem Ton sich vollgültige künstlerische Wirkungen erzielen lassen.*)

Dalgas kam damit ohne Zweifel einem Zuge unserer Zeit entgegen. Wenn man rückschauend die allgemeine Bewegung der neueren angewandten Kunst prüft, so ist nicht zu verkennen, daß sie mit unpraktischen, rein dekorativen Dingen begann und daß erst allmählich der Gebrauchszweck mehr zu seinem Recht kam. Die „dekorative Kunst“ hat sich ausgewachsen zu einer „Nutzkunst“, die nicht mehr für das engbegrenzte Publikum der Kenner arbeitet, sondern für die weiten Kreise, die mit künstlerischer Bildung sich auch höhere Ansprüche an den Geschmackswert ihres Hausrates angewöhnt haben.

Solchen Ansprüchen wollte Dalgas genügen, indem er Geschirre herstellte, die Zweckmäßigkeit mit gefälliger Schönheit verbanden und die um mäßigen Preis vielen zugänglich gemacht werden konnten. Den Weg, den er einschlagen mußte, um zu diesem Ziel zu gelangen, hatten ihm seine Vorgänger gezeigt: neben sorgfältiger Prüfung des Materials und seiner Verarbeitung kam es vor allem darauf an, geeignete künstlerische Kräfte zu gewinnen, die imstande waren, material- und zweckgemäße Formen und Verzierungen zu schaffen.

Die neuen Erzeugnisse der Aluminia sind nicht Fayencen von der Art der italienischen Majoliken oder der alten holländischen und deutschen Fayencen, welche aus meist rötlichem Töpferton gebrannt und mit deckender Zinnglasur überzogen sind. Die Aluminia-Fayencen entsprechen ihrer Herstellung und ihrem Aussehen nach mehr dem englischen und deutschen, mit durchsichtiger Blei- und Borsäureglasur überzogenen „Steingut“ des 18. und 19. Jahrhunderts, das in Deutschland auch wohl „feine Fayence“ genannt wurde. Wie diese Ware, so bestehen auch die Aluminia-Fayencen aus einem Tonmaterial, das im Rohzustande hellgrau und nach dem Brande leicht-rahmfarbig ist. Die gelbliche Tönung, die bei dem alten englischen und deutschen Steingut durch einen färbenden Zusatz zur Glasur bewirkt wurde, ist die eigene Farbe des gebrannten Aluminia-Tones. Die natürliche

*) Nach Mitteilung des Herrn Dalgas empfing er die erste Anregung, die Fayencefabrik zu reorganisieren, von dem durch seine Schriften über die Geschichte des Handwerks und der Industrie bekannten Kopenhagener Prof. Camillus Nyrop, welcher ihm eine alte Fayenceschüssel zeigte und hinzufügte: »So etwas sollten Sie machen!«

Rahmfarbe wird durch die Glasur nicht verändert, da fast ausschließlich durchsichtige Bleiglasuren verwendet werden.

Von den englischen und deutschen Steingutgeschirren unterscheiden sich jedoch die Alumina-Fayencen in anderer Hinsicht sehr. Die Art ihrer Masse ergibt nicht jene dünnen, fein profilierten Formen der englischen Ware. Die dänischen Fayencen sind schwer und derb; sie zeichnen sich nicht durch plastische Schärfe der Formen aus. Und während die Art des englischen Steinguts zu einer gewissen Enthaltsamkeit in Bezug auf gemalte Dekoration führte — was übrigens auch im Zuge der klassizistischen Zeit lag — verlangten die Alumina-Fayencen nach farbiger Verzierung.

Daß man für diese nicht etwa auf die alte ganz unkeramische Technik des Überdrucks von Kupferstichen, die bei den englischen Fabrikaten beliebt war, zurückgriff, bedarf kaum der Erwähnung. Der Dekor der Aluminia-Fayencen besteht ausschließlich in Handmalerei, die nach dem ersten Brande vor der Glasur aufgetragen wird.

Man wendet also dieselbe Maltechnik an, die dem Kopenhagener Porzellan seinen Charakter gibt. Aber die Art des Farben-Auftrags und die dekorative Wirkung sind in beiden Fällen sehr verschieden. Die zarte, vornehme Unter-Glasurmalerei auf Porzellan wird mit Ruhe und Überlegung ausgeführt und erlaubt dem Maler nötigenfalls Korrekturen.

Die zwar harte, aber poröse Fayence hingegen erfordert einen derben und sicheren Auftrag; denn jeder Pinselstrich bleibt, wie er hingesetzt ist, für alle Zeit. So empfingen die Aluminia-Fayencen aus dem technischen Verfahren ihre dekorative Eigenart. Sie haben bereits ihren Stil, der dem des modernen Porzellans in gewisser Weise entgegengesetzt ist.

Für den Charakter der Verzierungen ist auch die Wahl der Farben sehr bezeichnend. Auf farbige Qualität legte man von Anfang an besonderes Gewicht. Die Wirkungen der Einzelfarben auf dem fast neutral-weißen Grunde des Materials, die Tonwirkungen in der Verbindung mit Nebenfarben und die durch den Auftrag und die Wechselwirkung zwischen Farbe und Glasur erzielten mehr oder weniger satten oder hellen Abstufungen — alles das bildete den Gegenstand vielfachen und sorgfältigen Experimentierens. Im Laboratorium der Fabrik wurden die Malmittel nach ihren zweckdienlichen Bestandteilen und nach ihrer Mischung untersucht, und im Ofen erprobte man die Schmelzgrade der Farb-Substanzen und prüfte peinlich die verschiedenen Resultate, die mit höheren oder niederen Hitzegraden zu erreichen waren.

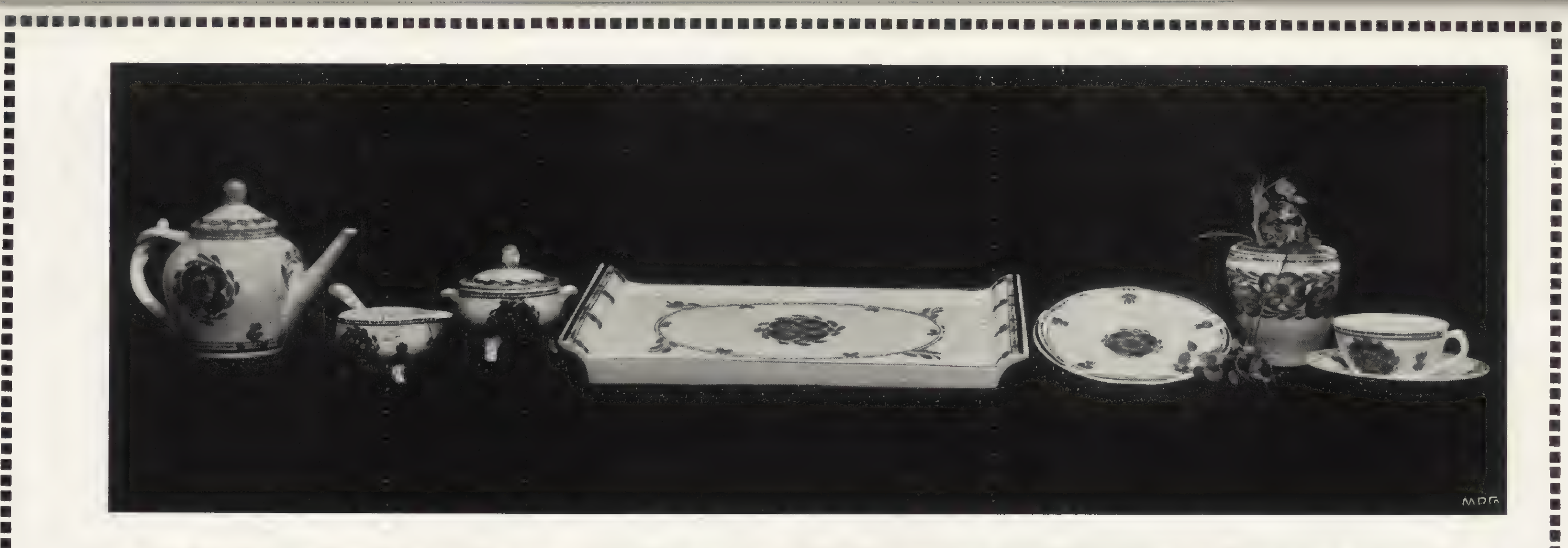
Wie in der alten Fayence-Technik so bedient man sich auch in der Aluminia sowohl der Chromfarben als der Metalloxyde als auch einer Mischung beider, wodurch sich eigentümliche tiefe Wirkungen ergeben. Man hat Farbmittel gefunden, u. a. Kupferoxyde, die in zweifarbigen Tönen schillern, und deren Farbenspiel dem Dekor einen Reichtum gibt, der an den Glanz der alten maurischen und italienischen Lüster-Fayencen erinnert.

Die mannigfaltigen, bald kräftigen, bald milden, stets aber wohl abgewogenen Farben-Wirkungen, welche die Aluminia-Fayencen auszeichnen, wären jedoch ohne künstlerische Mitarbeit nicht gewonnen worden. Dalgas hatte das Glück, gleich die richtigen Künstler für die gestellten Aufgaben zu finden. Es sind bis heute hauptsächlich zwei Maler, die den Aluminia-Fayencen den künstlerischen Schmuck gegeben haben: der frühere Porträtmaler Joachim Petersen und der Landschafts- und Figuren-Maler Harald Slott-Möller, der schon vorher sich mit Erfolg auf dekorativem Gebiet versucht hatte. Der Leiter der Fabrik ließ ihnen völlig freie Hand: er verlangte nur, daß sie die Klippen der Porzellan-Malerei einerseits und die der Dekoration der Irdenware andererseits vermeiden und den Fayence-Charakter in seinem Wesen und seiner Beschränkung im Dekor zum Ausdruck bringen sollten.

Jeder dieser beiden Künstler hat seine Eigenart, die in den Ziermotiven deutlich erkennbar ist.

Joachim Petersen, der zuerst in die Fabrik eintrat, und dem die keramische Arbeit inzwischen Beruf geworden ist, geht auf die Erzielung voller, harmonischer Farben-Wirkungen aus. Er ist ein Künstler von kräftiger Art; man merkt es seinem derben Auftrag nicht an, daß er gezwungen ist, mit der linken Hand zu arbeiten. Er ist in seiner Auffassung Naturalist, liebt die Pflanzenwelt und bevorzugt kräftige Blumenmotive, die in dichter Anordnung die Flächen der Gefäße füllen. Neuerdings hat er auch die Vogelwelt des Zoologischen Gartens in Kopenhagen zum Gegenstand seiner Studien gemacht und daraus dankbare Motive für seine farbenfreudige Verzierung gewonnen. Sein Farbenauftrag ist fett und schwer. Eine besondere Vorliebe hat er für ein bestimmtes dunkles Kobaltblau, welches er so aufträgt, daß es den Malgrund völlig deckt und tiefe, satte Wirkungen ergibt.

Während Petersen seine Malereien teils selbst ausführt, teils unter seinen Augen von den

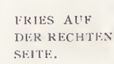




FAYENCE-FABRIK »ALUMINIA«—KOPENHAGEN. SERVICE IN BEMALTEN FAYENCES.



FRIES AUF DER LINKEN SEITE.



FRIES AUF DER RECHTEN SEITE.



JOACHIM PETERSEN. FAYENCE-FABRIK »ALUMINIA«. TÜRLUNETTE U. FRIFSE AM VOGELHAUS DES ZOOLOG. GARTENS—KOPENHAGEN.



FAYENCE-FABRIK »ALUMINIA« — KOPENHAGEN. Bemalte Fayencen.

malenden Damen der Fabrik ausführen läßt, besteht die künstlerische Mitarbeit Slott-Möllers darin, daß er für Gefäßformen und Dekorationen Entwürfe liefert, die in der Fabrik ausgeführt werden. Seine Verzierungen sind magerer als die seiner Kollegen. Slott-Möller stilisiert die Naturmotive, und er geht bei der Stilisierung sowohl eigene Wege als auch gelegentlich auf den Wegen der Vergangenheit. Er holt Anregungen aus den italienischen Majoliken und mehr noch aus den Werken des Louis-seize-Stiles.

Die beiden Künstler arbeiten jedoch, so verschiedenartige Naturen sie auch sind, einträchtig und in fruchtbarem Ideenaustausch. Der urwüchsige Naturalismus des einen ist den stilistischen Neigungen des anderen ebenso förderlich wie umgekehrt. Sie kommen im Grunde beide trotz ihrer entgegengesetzten Ausgangspunkte doch in ihrem Stilcharakter auf dasselbe hinaus, auf einen dekorativ gebundenen Naturalismus. Die Form dieser Dekoration ist im wesentlichen auf die Technik des Farbenauftrags mit der Hand zurückzuführen; sie ist im eigentlichen Sinne ein „Pinselstil", der bis zum gewissen Grade an die Malereien alter Bauernfayencen erinnert, wie sie in Kellinghusen in Holstein und in manchen Gegenden Süddeutschlands im 18. Jahrhundert und am Anfang des 19. beliebt waren. Von den alten Bauernmalereien, die bei ihrer primitiven Technik und Zierweise stehen blieben, unterscheiden sich freilich die Dekorationen der Aluminiafayencen insofern, als man in ihnen bewußte künstlerische Absichten und ein erfreuliches Fortschreiten deutlich erkennt.

Die Formen der Aluminiafayencen zeichnen sich nicht durch besondere Originalität aus. Sie haben es mit den modernen dänischen Porzellanen gemein, daß man zu Gunsten der Dekoration sich mit einfachen, guten Gefäßformen begnügt, die den Malereien möglichst große Flächen bieten. Die einfachen Formen haben auch darin ihren Grund, daß die Gefäße in erster Linie praktischen Zwecken dienen sollen. Die Hauptmasse der Erzeugnisse besteht nämlich in Eß-, Kaffee- und Teegeschirren, ferner in Frucht- und Blumenkörben, Blumentöpfen und -Vasen. Für manche Getränke, Liköre u. dergl. werden sogenannte Originalflaschen angefertigt. Leider hat das Vorbild der Porzellanfabrikation







FAYENCE-FABRIK
»ALUMINIA«
KOPENHAGEN.

BLUMENVASEN
IN BEMALTER
FAYENCE.



FAYENCE-FABRIK »ALUMINIA«—KOPENHAGEN. Fayencefiguren: Pierrot, Harlekin und Columbine.

dazu verführt, auch dekorative Schaugefäße herzustellen, „Wandteller“, „Wandschüsseln“ und große Ziervasen, die leidigen Erbübel der Renaissance, die unsere Kultur immer noch nicht abgestoßen hat. Wollte man in dem keramischen Inventar der Renaissance nach Gefäßformen suchen, so wäre es wohl ersprießlicher gewesen, jene Urnen und Albarellen nachzubilden, die ehemals in den italienischen Majolika-Töpfereien für den Bedarf der Apotheken angefertigt wurden.

Eine rein dekorative Verwendung, mit der man durchaus einverstanden sein kann, hat das Aluminiafabrikat in Form von Fliesengemälden für Wandverzierung gefunden. Der erste wohlgelungene Versuch dieser Art besteht in einer Türlünette und einem Wandfries, die Joachim Petersen für das Vogelhaus im Zoologischen Garten in Kopenhagen malte nach den Motiven des dänischen Volksliedes „Im Walde sollte Gesellschaft sein, bei dem alten Adler“. Schaugegenstände erfreulicher Art sind ferner kleine, farbig bemalte Figuren, die seit einiger Zeit nach Modellen des Bildhauers Harboe ausgeführt werden. Auch für diese werden die Motive aus dem Volksleben, aus Sagen, Märchen und Liedern entnommen. Eine sehr volkstümliche Gestalt ist z. B. die in Liedern gefeierte Jungfrau Kirsten Piil, die im Tiergarten bei Kopenhagen eine Heilquelle entdeckte, welche nachmals ein vielbesuchter Wallfahrtsort und Mittelpunkt eines jährlich um Johanni abgehaltenen Volksfestes und Jahrmarktes wurde. Rein sagenhaft sind die Figuren des Türmers und seiner Frau im Dom zu Roskilde „Peer Döver“ (d. i. der „Betäuber“) und Kirsten Kimer (d. i. die „Läuterin“). Endlich hat man Pierrot, Harlekin und Columbine dargestellt, die Hauptrollen der Pantomimen, die seit alter Zeit im Sommertheater des Tivoligartens in Kopenhagen aufgeführt werden und noch heutigen Tages Alt und Jung ergötzen. In ihrer Modellierung sind die Fayencefiguren nicht von der Feinheit der Porzellanfiguren. Man hat mit Absicht auf eine Durchbildung der Einzelformen verzichtet. Dem Stoffe entsprechend, aus dem die Figuren gebildet sind, haben sie den Charakter schlichter, gesunder Derbheit an sich. Und das vierschrötige Wesen steht diesen volksmäßigen Figuren gut. Es sind wahrere Typen als die überfeinerten plastischen Darstellungen aus dem Volksleben, welche die vornehme Porzellankunst des 18. Jahrhunderts hervorbrachte. — F. D.

GRÜNDUNG EINES DEUTSCHEN WERKBUNDES.

In den Kreisen der Künstler, Industriellen und Handwerker ist es zu einem beachtenswerten Zusammenschluß gekommen: am 5. und 6. Oktober fand in München die Gründungs-Versammlung des Deutschen Werkbundes statt. Über die Ziele und Absichten des Bundes sprach Professor Fritz Schumacher—Dresden. Die einfache Wahrheit des neuen Bundes sei die, Künstler und Ausführende oder, richtiger gesagt, Erfinder und ausführende Künstler müssen zu einer Interessengemeinschaft zusammengeschlossen werden, sie müsse die gleichen Ziele bekommen, die bisher bestehende Unnatur der Spaltung müsse beseitigt werden. Der Bund soll dazu beitragen, die um Harmonie ringenden Kräfte unseres Volkes immer mehr zu klären und zu festigen. Die Zusammensetzung des Präsidiums und des vorbereitenden Ausschusses läßt die Annahme berechtigt erscheinen, daß es dem neuen Bund baldigst gelingen wird, viele der heutigen Mißstände zu beseitigen. Erwählt wurden für das Amt des ersten Präsidenten Professor Theodor Fischer—Stuttgart, und für das des zweiten Präsidiums Hofrat Peter Bruckmann in Fa. Peter Bruckmann & Söhne—Heilbronn. Der vorbereitende Ausschuß setzt sich aus fünfzehn Mitgliedern zusammen, nämlich aus den Herren: Professor Behrens—Berlin, Professor Bruno Paul, Direktor der Kunstgewerbeschule—Berlin, Professor Fritz Schumacher—Dresden, Professor Max Läuger, an der Technischen Hochschule—Karlsruhe, Professor Richard Riemerschmid—München, Professor Kautzsch, an der Technischen Hochschule—Darmstadt, Professor Scharvogel, Direktor der Großherzoglichen keramischen Manufaktur—Darmstadt, Professor Bernh. Pankok, Direktor der Lehr- und Versuchswerkstätten—Stuttgart, Dr. Dohrn, Schriftsteller—Dresden, Dr. Pantenius, Inhaber des Verlags Voigtländer—Leipzig, Professor de Praetere, Direktor des Kunstgewerbe-Museums—Zürich, Klingspor, Inhaber der Schriftgießerei Gebrüder Klingspor—Offenbach a. M., Wilhelm in Fa. Wilhelm & Co.—München, Pöschel in Fa. Pöschel & Trepte—Leipzig und Professor Josef Hoffmann, an der Kunstgewerbeschule—Wien.

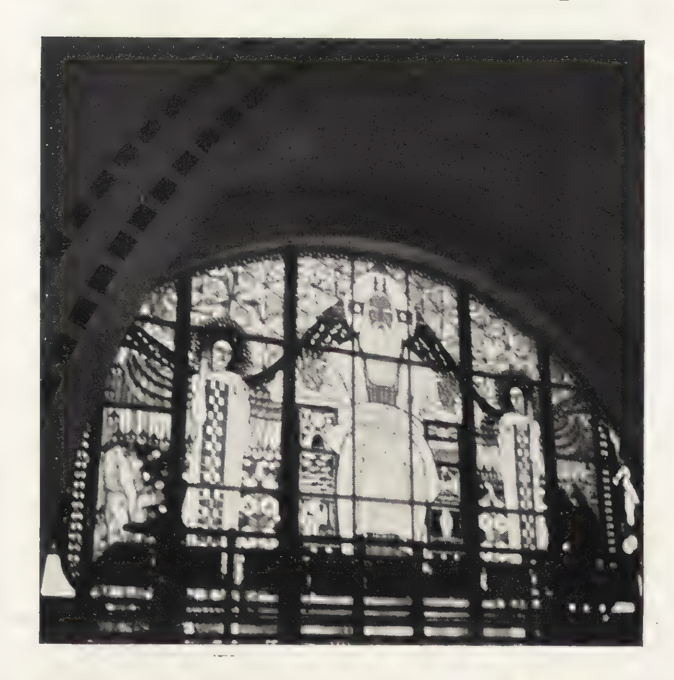
Das Arbeitsprogramm konnte vorab nur skizziert werden, seine Ausarbeitung wurde dem vorbereitenden Ausschuß übertragen, doch zeigt bereits der Entwurf, daß es sich um ernste Arbeit handelt, die geleistet werden soll. Der Entwurf lautet: 1) Förderung des fruchtbaren Zusammenwirkens von Kunst, Industrie und Handwerk zur Steigerung der Güte ihrer Arbeit; 2) Geschlossene Stellung von Gewerbetreibenden und Künstlern in allen sie berührenden Fragen gegenüber dem Staate; 3) Schaffung eines Mittelpunktes für fachliche Bearbeitung und schriftstellerische Vertretung der Bundesziele; 4) Verpflichtung der Mitglieder selbst zur Leistung guter Arbeiten; 5) Maßnahmen zur Hebung des Verständnisses für gute Arbeiten; 6) Beeinflussung der Jugenderziehung, vor allem der Erziehung der gewerblichen Kräfte; 7) Einwirkung auf den Handel, das Submissionswesen und das Sachverständigenwesen. — Über die weitere Entwickelung des Deutschen Werkbundes hoffen wir demnächst zu berichten. D. R.



FAYENCE-FABRIK »ALUMINIA«—KOPENHAGEN. Doppelschale in Fayence.



Anfangs Oktober dieses Jahres wurde die nach Otto Wagners Plänen erbaute Kirche der Nieder-Oesterreichischen Landes - Heil- und Pflege - Anstalt eröffnet. — Auf dem an der westlichen Grenze der Stadt Wien gelegenen Hügellande liegt die aus etwa sechzig Bauwerken bestehende Anstalt für viertausend Pfleglinge. Am Bergabhange, oberhalb dieser Anstalt, erhebt sich die Kirche, mit ihrer leuchtenden Kuppel weit in das Land hin sichtbar. Die in diesem Hefte wiedergegebenen Bilder nach ausgeführten Entwürfen oder nach den Werkzeichnungen von Professor Koloman Moser-Wien bilden den größten Teil malerischen Schmuckes des hervorragenden Bauwerkes Prof. Otto Wagners.



Innen-Ansicht des Fensters über dem Eingang. Verbleiung.

Engel vom Fenster über dem Eingang. Verbleiung.



Paradies. Verbleites Mosaik aus Opal und Goldglas. Fenster über dem Eingang. Werkzeichnung 8.50 breit.

In keiner Kunst besteht eine engere Verbindung zwischen unserem Entzücken über das Werk und unserer Bewunderung für den Geist des Schöpfers, als bei der Baukunst, und doch fragen wir selten nach dem Namen des Erbauers.« — »In Bezug auf Dekoration möchte ich, daß jeder seiner natürlichen Wahl und Neigung folgte. Es liegt Richtiges und Falsches darin; aber man wird sicher das Rechte vorziehen, wenn man sich durch seinen natürlichen Instinkt leiten läßt. Der größte Teil allen Unheils in der Welt kommt davon her, daß die Leute nicht wissen, was sie gern haben; nicht mit Überlegung herauszufinden suchen, woran sie wirklich Freude haben.« Ruskin B. VIII.

Im Jahre 1904 beauftragte mich Otto Wagner mit der Herstellung von Glasfenster- und Mosaik-Entwürfen für seine zu erbauende Kirche der niederösterreichischen Heil- und Pflege-Anstalt. — Er wünschte seinem Kirchen-Inneren die größtmöglichste Helligkeit — folglich bei den Fenstern ein Vermeiden jeglicher bunten oder bildartigen Wirkung, zu Gunsten einer die Lichtquelle nicht verläugnenden Auffassung. Bei jenen, die Wände des Innenraumes schmückenden Teilen sah er von vornherein ab, irgendwelche Art von Malerei zu verwenden; forderte — wie er sich ausdrückte — gebaute Arbeit. — Die Kirche — ein nach außen hin mit Marmorplatten verkleideter Bruchsteinbau mit einer kupfervergoldeten Kuppel — zeigt im Innern eine netzartige Decke aus Eisen-Konstruktion, die vergoldet ist und deren Zwischenräume mit weiß-goldenen Platten ausgelegt sind. Die Wände weiß-kanelierter Putz, vom Boden aufwärts 3 Meter hohe weiße Marmorverkleidung, der Boden selbst schwarz-weißes Mosaik. Beleuchtungskörper vergoldetes Metall und blaues Glas. (Mobiliar, dunkle Eiche.) — Nun strebte der Baukünstler hauptsächlich bei der großen Schmuckfläche der Hochaltarwand nach einem Weiterklingen dieses Materials, nach einer besonderen Art von Inkrustierung; nach einer Steigerung der Wirkung. Der Altar — Marmor und Gold — von einer vergoldeten Metallkuppel, die mit blauen Steinen und emaillierten Engels-



Eingang der Kirche O. Wagners.

ADAM.
Linke Seite des Fensters über dem Eingang.
Werk-zeichnung.

EVA.
Rechte Seite des Fensters über dem Eingang.
Werkzeichnung.



ADAM.
Verbleiung.

köpfen geziert, überdacht —, sollte durch die Darstellungen auf der dahinter befindlichen Wand zu einem großen Mittelpunkt der Kirche werden. Er wünschte folgende technische Lösung. Der obere Teil der Schmuckfläche noch in aufgetragenem, teils vergoldetem Stuck, nach unten die figuralen Teile teils in hellem und dunklem Marmor (Gewänder), teils in farbiger Majolika (Köpfe — Hände), ferner Verwendung von getriebenem, vergoldetem Metall (Glorien, Kronen etc.), von Glas-Mosaik, Perlmutter, bombierten und geschliffenen Steinen je nach Erfordernis des Entwurfes. Befestigung durch Kalk, der großen Platten durch sichtbare Nieten und Schrauben; und außerdem gab er dem zu schmückenden Teil der Wandfläche eine Neigung nach rückwärts, um der Haltbarkeit eine noch größere Sicherung zu geben.

Das Vermeiden des reinen Glas-Mosaikes auf einer vollkommen geraden Fläche, wie in diesem Falle, schien mir logisch. Die Wirkung einer mit kleinen Glasstücken hergestellten Inkrustierung ist in einer Wölbung ungleich wirkungsvoller und wirkt auch durch die unmögliche Verwendung größerer Platten zwecklicher. In dem gegebenen Falle jedoch schienen mir diese Vorschläge die einzig richtigen, erfüllten mich mit großer Freude, fanden jedoch vor allem in dem Vertreter der kirchlichen Behörde einen heftigen Gegner.

Schon die Fenster müßten jedenfalls farbig sein und figurale Darstellungen in Platten-Mosaik habe es bisher noch nicht gegeben. Von Jemanden aufmerksam gemacht, daß solche vorhanden, unternahm der Vertreter der kirchlichen Behörde mit dem Oberkurator eigens eine Reise dorthin. Es ergab sich, daß die Verwendung solcher Technik bisher sich auf ornamentale Dinge beschränkte — jedoch keinerlei Anwendung auf figurale Darstellungen zeige. Die Durchführung eines solchen Ausdrucksmittels sei bei der vorliegenden

Arbeit unstatthaft', da selbe noch nicht dagewesen und daher nicht auf ihre Wirkung erprobt; zulässig sei nur Fresko oder Glas-Mosaik.

Ich fertigte im Herbst 1904 den Entwurf für das Glasfenster über dem Eingange an.

Zweck dieses Fensters ist ein zweifacher. Gegen Außen die bildliche Wirkung. Nach Innen, von Chor und Orgel gegen den Kirchenraum überschnitten, nur an einzelnen, seitlichen Stellen sichtbar, Lichtquelle. (Zwei vom Chor seitlich angebrachte Fenster verstärken letztere.)

Der Entwurf wurde einer Kommission vorgelegt. Dieselbe bestand aus je einem Vertreter des Landes, der Gemeinde, der Kirche und dem Baukünstler.

Der Vertreter der Kirche war gegen den Entwurf. Es wurden nun von einem Mitgliede der Kommission und dem Baukünstler Gutachten kirchlicher Persönlichkeiten über die Skizze eingeholt; sie erhoben keinen Einspruch.

Im Frühling 1905 entstanden die Entwürfe für die Seitenfenster und der Hochaltarwand.

Mir waren seinerzeit für die Aufgaben verschiedene Themen vorgelegt worden, ich wählte für den Entwurf der Fenster die leiblichen und geistigen Werke der Barmherzigkeit; für die Hochaltarwand war mir eine Anzahl bestimmter Figuren angegeben, darunter St. Leopold, Schutzpatron von Niederösterreich.

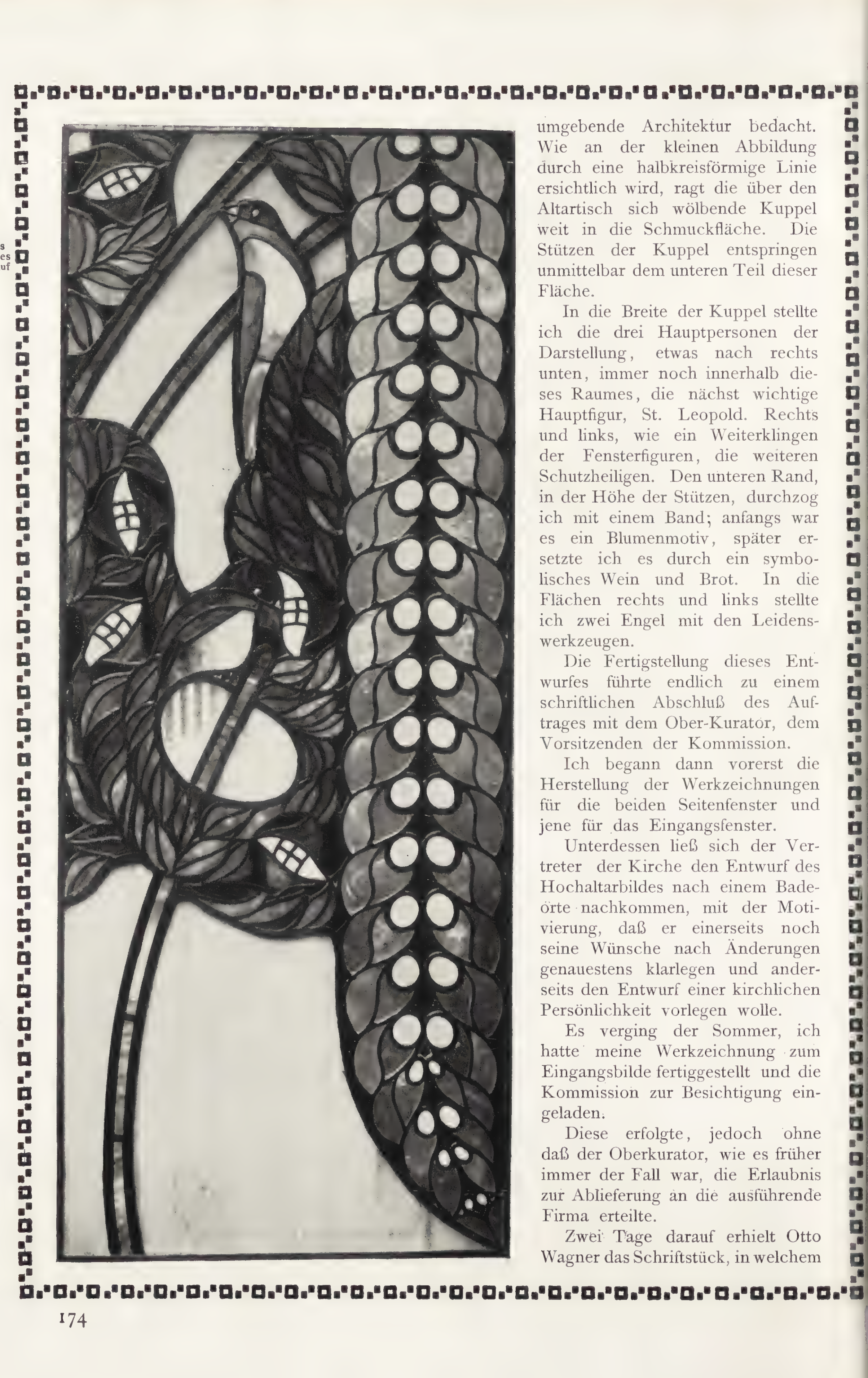
Ein erster Entwurf für die Hochaltarwand wurde, trotz einer warmen Verteidigung durch eine künstlerisch feinempfindende Persönlichkeit, welche vom kirchlichen Vertreter um ihr Urteil gebeten worden war, kurzweg abgelehnt.

Ich beachtete bei Überarbeitung des Entwurfes die neuerlichen Forderungen, soweit sie liturgischem Gebiete angehörten, da sie ja alle nur stets vom kirchlichen Vertreter gestellt wurden.

Speziell bei diesem Entwurfe war ich auf das Einfügen in die



EVA.
Verbleiung.



Flügelrand eines Engels und Teile des Strauches auf der linken Seite vorstehenden Fensters. Verbleiung.

umgebende Architektur bedacht. Wie an der kleinen Abbildung durch eine halbkreisförmige Linie ersichtlich wird, ragt die über den Altartisch sich wölbende Kuppel weit in die Schmuckfläche. Die Stützen der Kuppel entspringen unmittelbar dem unteren Teil dieser Fläche.

In die Breite der Kuppel stellte ich die drei Hauptpersonen der Darstellung, etwas nach rechts unten, immer noch innerhalb dieses Raumes, die nächst wichtige Hauptfigur, St. Leopold. Rechts und links, wie ein Weiterklingen der Fensterfiguren, die weiteren Schutzheiligen. Den unteren Rand, in der Höhe der Stützen, durchzog ich mit einem Band; anfangs war es ein Blumenmotiv, später ersetzte ich es durch ein symbolisches Wein und Brot. In die Flächen rechts und links stellte ich zwei Engel mit den Leidenswerkzeugen.

Die Fertigstellung dieses Entwurfes führte endlich zu einem schriftlichen Abschluß des Auftrages mit dem Ober-Kurator, dem Vorsitzenden der Kommission.

Ich begann dann vorerst die Herstellung der Werkzeichnungen für die beiden Seitenfenster und jene für das Eingangsfenster.

Unterdessen ließ sich der Vertreter der Kirche den Entwurf des Hochaltarbildes nach einem Badeorte nachkommen, mit der Motivierung, daß er einerseits noch seine Wünsche nach Änderungen genauestens klarlegen und anderseits den Entwurf einer kirchlichen Persönlichkeit vorlegen wolle.

Es verging der Sommer, ich hatte meine Werkzeichnung zum Eingangsbilde fertiggestellt und die Kommission zur Besichtigung eingeladen.

Diese erfolgte, jedoch ohne daß der Oberkurator, wie es früher immer der Fall war, die Erlaubnis zur Ablieferung an die ausführende Firma erteilte.

Zwei Tage darauf erhielt Otto Wagner das Schriftstück, in welchem

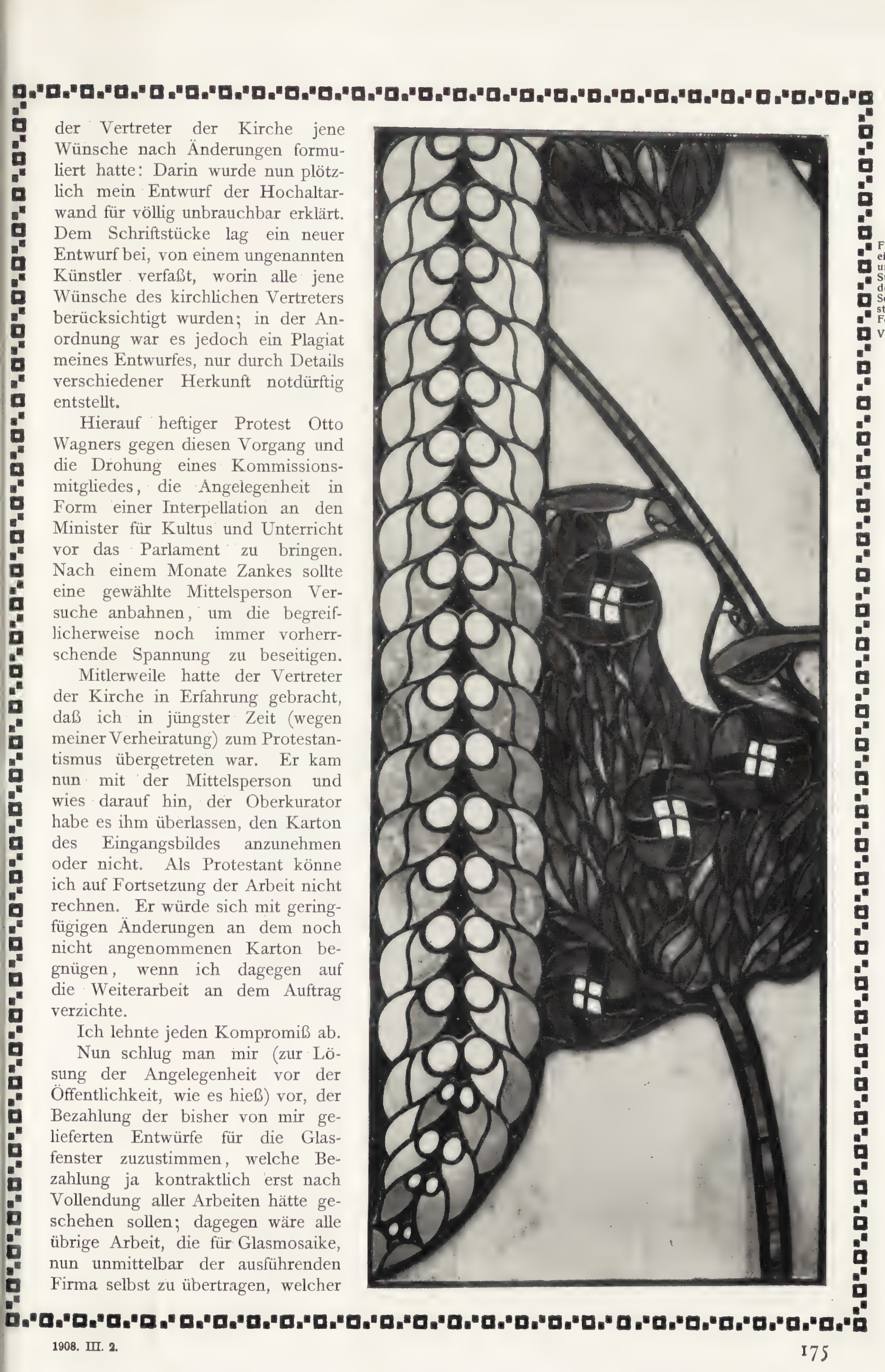
der Vertreter der Kirche jene Wünsche nach Änderungen formuliert hatte: Darin wurde nun plötzlich mein Entwurf der Hochaltarwand für völlig unbrauchbar erklärt. Dem Schriftstücke lag ein neuer Entwurf bei, von einem ungenannten Künstler verfaßt, worin alle jene Wünsche des kirchlichen Vertreters berücksichtigt wurden; in der Anordnung war es jedoch ein Plagiat meines Entwurfes, nur durch Details verschiedener Herkunft notdürftig entstellt.

Hierauf heftiger Protest Otto Wagners gegen diesen Vorgang und die Drohung eines Kommissionsmitgliedes, die Angelegenheit in Form einer Interpellation an den Minister für Kultus und Unterricht vor das Parlament zu bringen. Nach einem Monate Zankes sollte eine gewählte Mittelsperson Versuche anbahnen, um die begreiflicherweise noch immer vorherrschende Spannung zu beseitigen.

Mitlerweile hatte der Vertreter der Kirche in Erfahrung gebracht, daß ich in jüngster Zeit (wegen meiner Verheiratung) zum Protestantismus übergetreten war. Er kam nun mit der Mittelsperson und wies darauf hin, der Oberkurator habe es ihm überlassen, den Karton des Eingangsbildes anzunehmen oder nicht. Als Protestant könne ich auf Fortsetzung der Arbeit nicht rechnen. Er würde sich mit geringfügigen Änderungen an dem noch nicht angenommenen Karton begnügen, wenn ich dagegen auf die Weiterarbeit an dem Auftrag verzichte.

Ich lehnte jeden Kompromiß ab.

Nun schlug man mir (zur Lösung der Angelegenheit vor der Öffentlichkeit, wie es hieß) vor, der Bezahlung der bisher von mir gelieferten Entwürfe für die Glasfenster zuzustimmen, welche Bezahlung ja kontraktlich erst nach Vollendung aller Arbeiten hätte geschehen sollen; dagegen wäre alle übrige Arbeit, die für Glasmosaike, nun unmittelbar der ausführenden Firma selbst zu übertragen, welcher



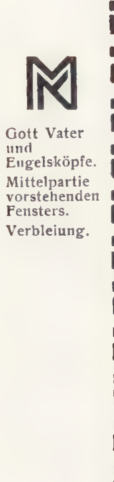
MK

Flügelrand eines Engels und Teile des Strauches auf der rechten Seite vorstehenden Fensters.

Verbleiung.

es ja freigestellt bliebe, sich dabei wieder an mich zu wenden. Diesen eigentlich den wahren Sachverhalt verschleiernden Kompromiß konnte ich ruhig annehmen. Ich begann daher die Anfertigung der Werkzeichnungen für die Altarwände, und legte solche Proben vor. Im Herbst, drei Tage nach Schluß des Parlaments, wurde Otto Wagner aufgefordert innerhalb eines bestimmten Termins einen anderen Künstler namhaft zu machen, der den mir »kontraktlich« zugesicherten Auftrag fortsetzen solle.

Otto Wagner erklärte — er wisse Niemanden. Man übertrug nun — wie ich hörte — die Arbeit dem Hersteller meines »verbesserten« Entwurfes, ohne mich auch nur in irgend einer Weise über den Abschluß der Angelegenheit zu verständigen. — So viel über die äußere Geschichte meiner unvollendeten Arbeiten. Nun noch einige Erläuterungen über ihren Inhalt und ihre Ausführung. — Eine formale Einheit in Bezug auf Maßstab und Farbe ist bei allen Arbeiten angestrebt. Dem Inhalte nach sind Eingangsbild, Seitenfenster und Hochaltarwand unmittelbar verbunden. — Eingangsfenster: Paradies. Gott Vater auf einem Throne sitzend, der mit den sechs Schöpfungstagen geziert. Schwarz-weiß-gold. Im Glorienschein gold in gold die sieben Sterne der Tugenden. Um die Kreisform ein Dreieck, dessen oberste Ecke ein Auge aus einem geschliffenen Kristallglas bildet. Der breite Rand der Engelsflügel — gold. Gewand der Mittelfigur — weiß, ebenso das der Engel. Letzteres mit bombierten Steinen geschmückt. Die vier symbolischen Flügel der Evangelisten aus blauem liniengeätztem Glas. Die Engelsköpfe mit blauen Kränzen und blauen Flügeln. Sträucher und Vögel seitlich — buntes Opalglas. Die Goldplatten wirken in der Innen-



Gott Vater und Engelsköpfe. Mittelpartie vorstehenden Fensters. Verbleiung.

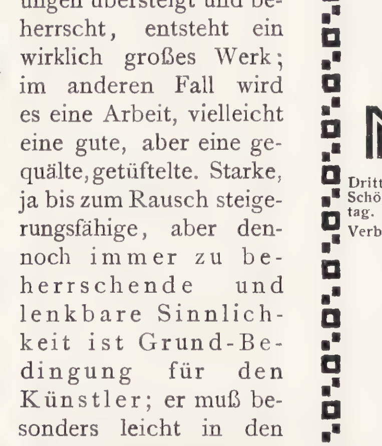
Ansicht dunkelgrün. — An der rechten und linken Seitenwand des Chores dreiteilige Querfenster mit Darstellungen von Engelsköpfen. Flügel bunt. Grund mattiertes Kathedralglas. — Die beiden Seitenfenster des Kirchenraumes — links die leiblichen — rechts die geistigen Werke der Barmherzigkeit. Im linken oberen Rundbogen das Schweißtuch St. Veronikas. Rechts die Darstellung des hl. Geistes. Der Engel Gewand weißes Opalglas. Der Grund weiß-mattiertes Kathedralglas. Flügel bunt — größtenteils blau. Die schreitenden Figuren im Mittelfenster weiß-opal in verschiedenen Strukturen. Grund blau-weiß Kathedral. Boden grün. Die beiden Seitenfenster »Himmelsboten« weiß und grün. Flügel blau-weiß. Sterne starkes gelb in geschliffenem und gesprengtem Glas. In der Kuppel die Darstellungen der vier Evangelisten blau-weiß Opalglas. Grund weißmattiertes Kathedral. Die Seitenfenster bei dem Hochaltar weiß-blau-grün. Tiere bunt. Im grünen Grunde hinter dem Brunnen stark plastische blaue Steine. — Alle Bleiverglasungen wurden von der Firma Geylings Erben in Wien unter meiner Aufsicht nach den naturgroßen farbigen Werkzeichnungen ausgeführt. — KOLOMAN MOSER.

Sechster Schöpfungstag.

MK
Verbleiung.

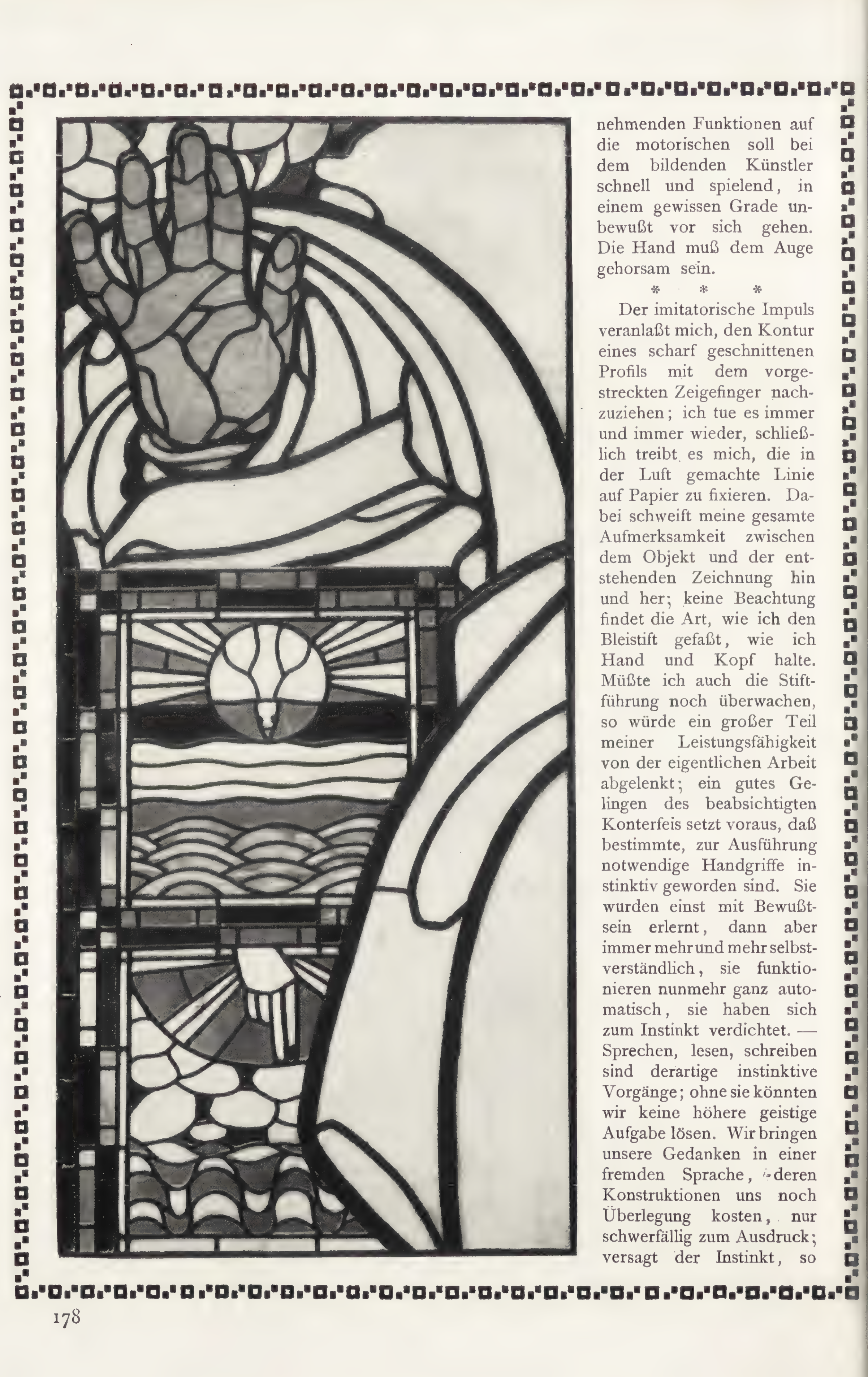
NATÜRLICHE GRENZEN DER FREIEN KUNST.

Nur wer wirklich zu sehen vermag, kann genießen. In bestimmten Organisationen steigert sich der Genuß zur Produktion. Die Künstler sind innerlich so voller Figur, daß sie, von der Fülle der Gesichte förmlich erdrückt, unter dieser unzählige Wunder bergenden Last so lange Qualen leiden, bis der Schöpferwille über sie kommt, und die Glückseligen mit kühnem Griff das, was ihr Auge gesehen, neu belebt durch ein Stück der eigenen Seele, hinausprojizieren. Die Kunst des Darstellens ist das Vermögen: Gesehenes, Genossenes, also subjektive Wahrnehmungen, zu klaren, deutlichen Vorstellungen zu verdichten und diese dann derartig in ein materielles Gebilde umzusetzen, daß anderen Individuen beim Betrachten des Dargestellten der Wahrnehmungs-, Empfindungs- und Vorstellungskreis des Künstlers gegenwärtig wird. —



MK
Dritter Schöpfungstag. Verbleiung.

Wie das Erkennen und Analysieren, so ist auch das Schaffen an sich mit Lust verbunden. Nur so lange diese Schaffenslust, die dem Prozeß der Produktion untrennbar anhaftenden Mühseligkeiten und Anstrengungen übersteigt und beherrscht, entsteht ein wirklich großes Werk; im anderen Fall wird es eine Arbeit, vielleicht eine gute, aber eine gequälte, getüftelte. Starke, ja bis zum Rausch steigerungsfähige, aber dennoch immer zu beherrschende und lenkbare Sinnlichkeit ist Grund-Bedingung für den Künstler; er muß besonders leicht in den ästhetischen Prozeß eintreten, ihn beliebig lange andauern lassen können. Die Wirkung der wahr-

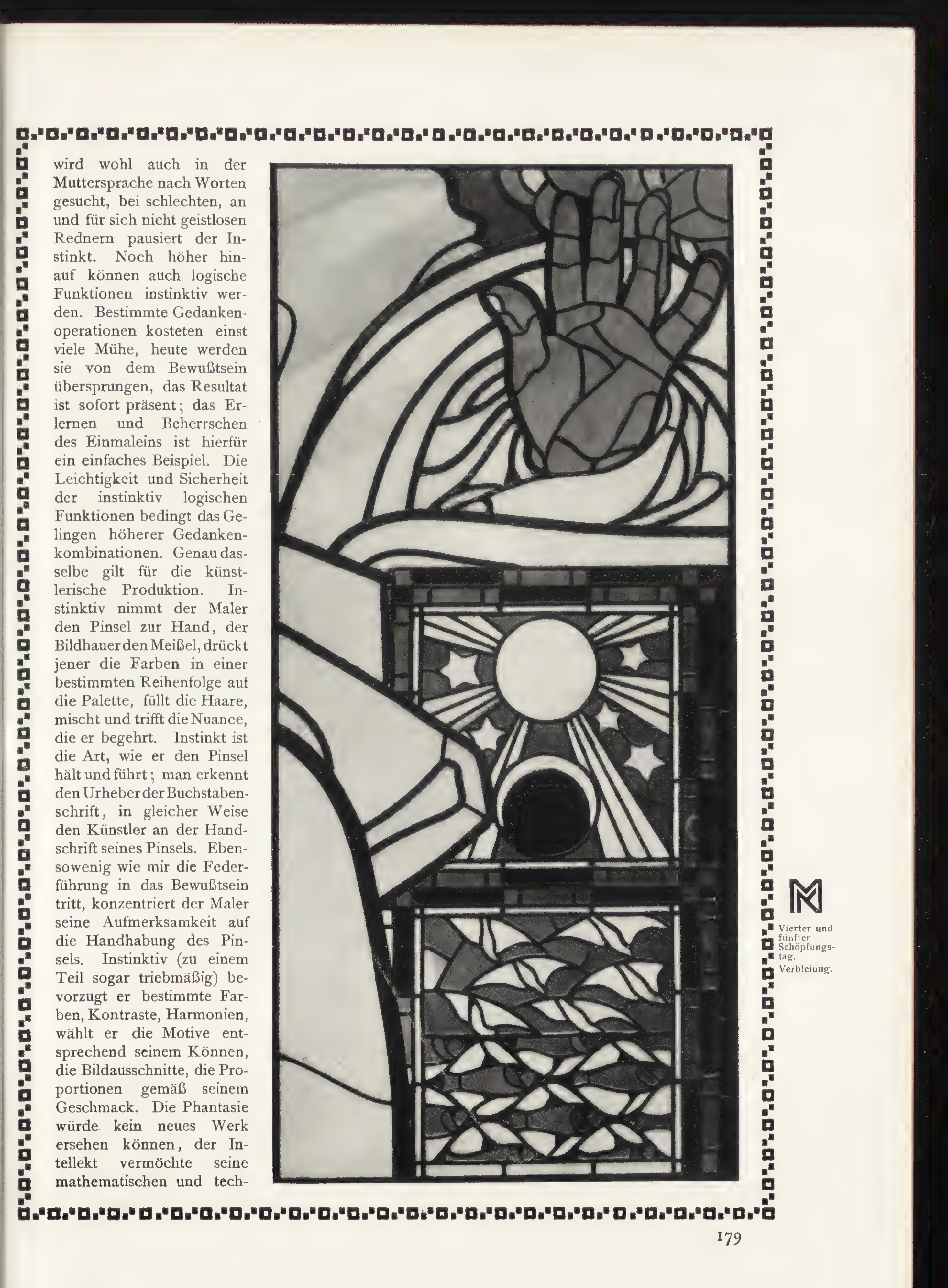


Erster und zweiter Schöpfungstag. Verbleiung.

nehmenden Funktionen auf die motorischen soll bei dem bildenden Künstler schnell und spielend, in einem gewissen Grade unbewußt vor sich gehen. Die Hand muß dem Auge gehorsam sein.

* * *

Der imitatorische Impuls veranlaßt mich, den Kontur eines scharf geschnittenen Profils mit dem vorgestreckten Zeigefinger nachzuziehen; ich tue es immer und immer wieder, schließlich treibt es mich, die in der Luft gemachte Linie auf Papier zu fixieren. Dabei schweift meine gesamte Aufmerksamkeit zwischen dem Objekt und der entstehenden Zeichnung hin und her; keine Beachtung findet die Art, wie ich den Bleistift gefaßt, wie ich Hand und Kopf halte. Müßte ich auch die Stiftführung noch überwachen, so würde ein großer Teil meiner Leistungsfähigkeit von der eigentlichen Arbeit abgelenkt; ein gutes Gelingen des beabsichtigten Konterfeis setzt voraus, daß bestimmte, zur Ausführung notwendige Handgriffe instinktiv geworden sind. Sie wurden einst mit Bewußtsein erlernt, dann aber immer mehr und mehr selbstverständlich, sie funktionieren nunmehr ganz automatisch, sie haben sich zum Instinkt verdichtet. — Sprechen, lesen, schreiben sind derartige instinktive Vorgänge; ohne sie könnten wir keine höhere geistige Aufgabe lösen. Wir bringen unsere Gedanken in einer fremden Sprache, deren Konstruktionen uns noch Überlegung kosten, nur schwerfällig zum Ausdruck; versagt der Instinkt, so



wird wohl auch in der Muttersprache nach Worten gesucht, bei schlechten, an und für sich nicht geistlosen Rednern pausiert der Instinkt. Noch höher hinauf können auch logische Funktionen instinktiv werden. Bestimmte Gedankenoperationen kosteten einst viele Mühe, heute werden sie von dem Bewußtsein übersprungen, das Resultat ist sofort präsent; das Erlernen und Beherrschen des Einmaleins ist hierfür ein einfaches Beispiel. Die Leichtigkeit und Sicherheit der instinktiv logischen Funktionen bedingt das Gelingen höherer Gedankenkombinationen. Genau dasselbe gilt für die künstlerische Produktion. Instinktiv nimmt der Maler den Pinsel zur Hand, der Bildhauer den Meißel, drückt jener die Farben in einer bestimmten Reihenfolge auf die Palette, füllt die Haare, mischt und trifft die Nuance, die er begehrt. Instinkt ist die Art, wie er den Pinsel hält und führt; man erkennt den Urheber der Buchstabenschrift, in gleicher Weise den Künstler an der Handschrift seines Pinsels. Ebensowenig wie mir die Federführung in das Bewußtsein tritt, konzentriert der Maler seine Aufmerksamkeit auf die Handhabung des Pinsels. Instinktiv (zu einem Teil sogar triebmäßig) bevorzugt er bestimmte Farben, Kontraste, Harmonien, wählt er die Motive entsprechend seinem Können, die Bildausschnitte, die Proportionen gemäß seinem Geschmack. Die Phantasie würde kein neues Werk ersehen können, der Intellekt vermöchte seine mathematischen und tech-

MK

Vierter und fünfter Schöpfungstag. Verbleiung.



Die leiblichen Werke der Barmherzigkeit.
Linkes Seitenfenster.
Werkzeichnung.
8 m hoch 10.60 breit.

nischen Errungenschaften nicht zu verwenden, wenn nicht der Instinkt helfend, leitend und fördernd, ausweichend und mäßigend stets in Aktion wäre. Selten hat sich ein Künstler ein größeres Armutszeugnis ausgestellt als jener, der mir weder über seine Technik, noch über seine Art zu arbeiten, etwas sagen wollte, damit andere ihn nicht nachahmten. Kein Wissen von der Handschrift des Künstlers vermag sein Werk zu schaffen, dessen Wurzeln ganz in der Individualität, der Triebfolge und den Instinkten ruhen.

* * *

Fest und straflos nicht übersteigbar sind dem Künstler die Grenzen gezogen durch seine Veranlagung. Nur innerhalb seines Talentes ist er frei; ein Schritt weiter, und all die Unzulänglichkeiten des Dilettantismus drücken ihn zur Erde. Das ist ein stümperhaftes Fliegen, wenn jeder Flügelschlag erst überlegt und das Ziel gesucht werden muß. Wer ein Künstler sein will, muß wissen, was er vermag, und wohin zu steuern ihn seine naturgewachsene Art zwingt. Es gibt wohl Zufälligkeiten in der Kunst; aber nur, wer solche Zufälligkeiten zu benutzen und zu organisieren weiß, ist ein Künstler. Der Künstler soll sich seines Pfundes freuen und damit wuchern, nie darf er vergessen, daß nur die Individualität Geltung hat; nicht wie ein anderer, son-



Linkes Seitenfenster.
Verbleiung.

Die geistigen Werke der Barmherzigkeit

Rechtes Seitenfenster.

Werkzeichnung.

8 m hoch 10.60 breit.

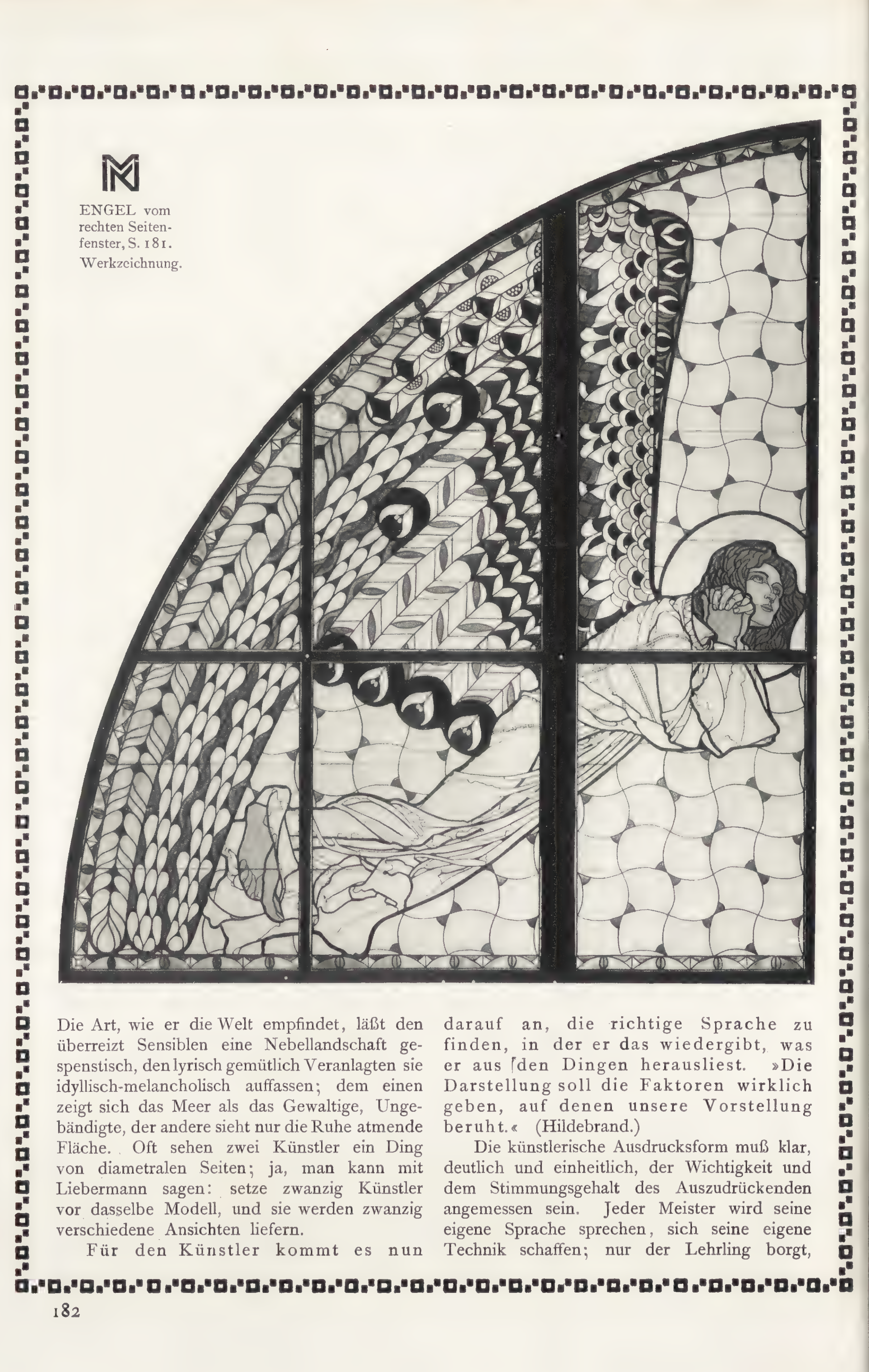
dern etwas Eigenes, wenn auch noch so Bescheidenes zu sein, sei sein Streben.

Das Erste, was scheidet, ist das verschieden gerichtete Interesse der Augen. Den einen reizen mehr die klaren Linien in ihren Parallelen und Überschneidungen, den andern die gegeneinander stehenden Farben; dieser liebt kräftige, satte Akkorde, jener feine, deliziöse Abtönungen; ein dritter freut sich an dem architektonischen Aufbau der Massen oder der Raumverdrängung durch Körper. Dieser sucht scharf in die Luft schneidende Silhouetten, das Ruhende, jener die vielfach sich biegende, zitterige, undeutlich werdende, verdunstende Linie, das Schwebende, Fallende, das Bewegte. Eine festbestimmte Haltung oder Lage kann ebenso locken wie ein Übergangsstadium, helle durchsichtige Luft, ob nun sonnendurchflutet oder kühlsilberig, nicht weniger als nebelige, rauchige Töne.



Rechtes Seitenfenster. Verbleiung.

Diese Liebhabereien der Augen beherrschen die Darstellung; der Farbenfreund wird sich nicht mit der Bleistiftskizze begnügen, der Kenner der Luft nicht mit dem Kontur. Wer immer nur Körper und Massen ohne ihre räumliche Zusammengehörigkeit sieht, kann nicht als Maler, sondern muß als Bildhauer produzieren. — Aber nicht nur nach dem, was sie sehen, unterscheiden sich die Künstler, auch und noch mehr nach dem, wie sie sehen, aus welcher Stimmung und Gemüts-Verfassung heraus sie an die Dinge herantreten.

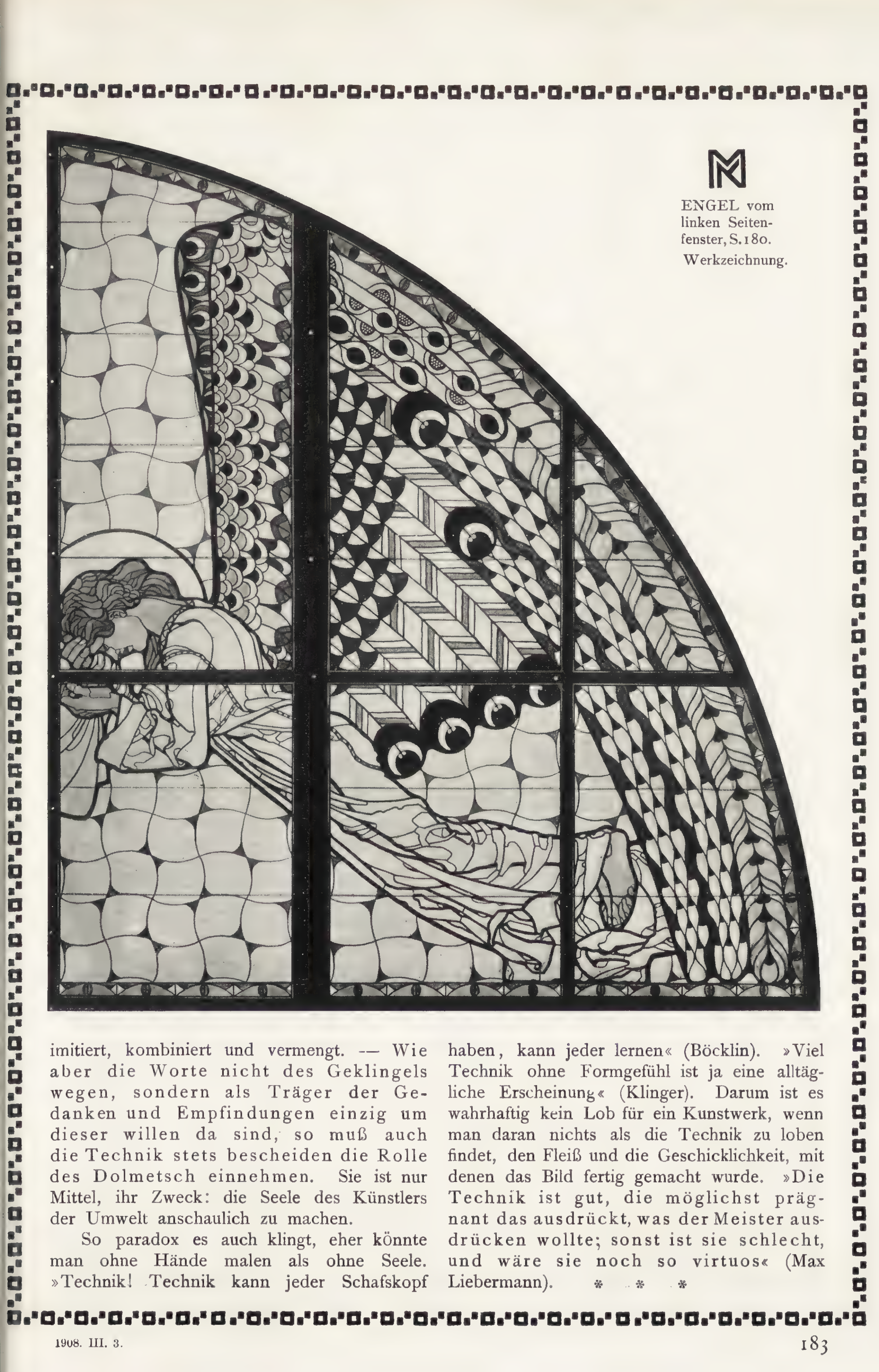


ENGEL vom rechten Seitenfenster, S. 181. Werkzeichnung.

Die Art, wie er die Welt empfindet, läßt den überreizt Sensiblen eine Nebellandschaft gespenstisch, den lyrisch gemütlich Veranlagten sie idyllisch-melancholisch auffassen; dem einen zeigt sich das Meer als das Gewaltige, Ungebändigte, der andere sieht nur die Ruhe atmende Fläche. Oft sehen zwei Künstler ein Ding von diametralen Seiten; ja, man kann mit Liebermann sagen: setze zwanzig Künstler vor dasselbe Modell, und sie werden zwanzig verschiedene Ansichten liefern.

Für den Künstler kommt es nun darauf an, die richtige Sprache zu finden, in der er das wiedergibt, was er aus den Dingen herausliest. »Die Darstellung soll die Faktoren wirklich geben, auf denen unsere Vorstellung beruht.« (Hildebrand.)

Die künstlerische Ausdrucksform muß klar, deutlich und einheitlich, der Wichtigkeit und dem Stimmungsgehalt des Auszudrückenden angemessen sein. Jeder Meister wird seine eigene Sprache sprechen, sich seine eigene Technik schaffen; nur der Lehrling borgt,



ENGEL vom linken Seitenfenster, S. 180. Werkzeichnung.

imitiert, kombiniert und vermengt. — Wie aber die Worte nicht des Geklingels wegen, sondern als Träger der Gedanken und Empfindungen einzig um dieser willen da sind, so muß auch die Technik stets bescheiden die Rolle des Dolmetsch einnehmen. Sie ist nur Mittel, ihr Zweck: die Seele des Künstlers der Umwelt anschaulich zu machen.

So paradox es auch klingt, eher könnte man ohne Hände malen als ohne Seele. »Technik! Technik kann jeder Schafskopf haben, kann jeder lernen« (Böcklin). »Viel Technik ohne Formgefühl ist ja eine alltägliche Erscheinung« (Klinger). Darum ist es wahrhaftig kein Lob für ein Kunstwerk, wenn man daran nichts als die Technik zu loben findet, den Fleiß und die Geschicklichkeit, mit denen das Bild fertig gemacht wurde. »Die Technik ist gut, die möglichst prägnant das ausdrückt, was der Meister ausdrücken wollte; sonst ist sie schlecht, und wäre sie noch so virtuos« (Max Liebermann). * * *

Vom linken Seitenfenster. Werkzeichnung. 3.20 hoch.



DIE KRANKEN BESUCHEN

ST·JOH·v·GOTT





Vom linken Seitenfenster. Werkzeichnung. 3.20 hoch.

Vom linken Seitenfenster. Werkzeichnung.



Gewiß, der Künstler darf sich über Gott und die Welt lustig machen, er darf alle Formen zerreissen und kann eine Sprache gegen alle Konvention reden; er braucht uns nicht entgegenzukommen, er hat das Recht, zu verlangen, daß wir uns ihm anpassen; wir müssen seine Wege gehen. Wenn wir uns aber dann durchgearbeitet haben, so erwarten wir Lohn im Verhältnis zur Mühe, Erquickung, eine neue künstlerische Verkündigung. So gewiß es nicht nötig ist, daß die technischen Ausdrucksmittel die alltäglichen und gleich verständlich sind, so gewiß muß, nachdem wir uns eingesehen haben, das schöpferische Vorstellungsleben des Künstlers in uns ein Echo finden. — Aber das andere ist nicht minder richtig: der Künstler muß sich der Konvention fügen; ja, er kann, selbst



wenn er die Kraft eines Gottes besäße, niemals die konventionelle, die seinem Volke und seiner Zeit geläufige Darstellungsart und Formensprache verleugnen. Er kann nur steigern und vereinfachen; er kann gedoppelte und gedreifachte Blüten treiben, aber er kann nimmer die Wurzeln ziehen aus dem Boden, dem er entstammt. Das ist das Drama des Künstlers, daß er determiniert ist und doch ein Schöpfer sein muß; daß er ein eigner sein will, und dennoch nur der Akkumulator völkischer Kräfte ist. — Anatole France aber hat recht: Die Ästhetik ist ein Luftschloß!

* *

Ein Wagner-Orchester wird nicht gleichzeitig neben einem Flötisten friederizianischer Manier spielen können. Im Kunstwerk kann keine babylonische Sprachen - Verwirrung herr-



M K

Vom rechten Seitenfenster. Werkzeichnung.

Vom rechten Seitenfenster. Werkzeichnung. 3.20 hoch.











Vom rechten Seitenfenster.
Werkzeichnung.
3.20 hoch.

schen. Eine impressionistische Landschaft auf byzantinischem Goldgrunde ist sinnlos. Dissonanzen sind nur als wohl berechnete Kontrastwerte erträglich. Ein großes Werk ist einheitlich, organisch gewachsen, wurzelfest, wie aus einem Guß. Es darf nichts davon fortgenommen, nichts hinzugetan werden bei der Gefahr, das Ganze zu zerstören. — Das Pathos muß dem Inhalt angemessen sein. Der Witzbold darf nicht den Kothurn unterbinden; für die Humoreske ist die strenge Odenform ungeeignet. Das Intime wird nicht durch Lapidarschrift vermittelt. Es ist besser, daß der Inhalt die Form sprenge, als daß das Materielle die Seele zerpresse. Primitive Ausdrucksmittel sind vorteilhafter, jedenfalls ungefährlicher, als überreiche. Es ist durchaus nicht nötig, daß ein Pferd, um wirksam zu sein, lebensgroß gemalt wird. Leinwand tuts freilich nicht, sondern der Geist, so darauf sich niederschlägt. — Sehr bedauerlich ist ein umständliches Arrangement, hinter dem nichts steckt: Windeier. Dies ist gewöhnlich die Fallgrube für alle Plagiatoren; sie versuchen die Sprache eines Großen zu gebrauchen, haben aber gar nichts zu sagen. Ihr bischen Witz würde eine Quartseite füllen, und sie glauben, Quadratmeilen pinseln zu können. Jeder in die Irre gegangene Ikarusflug wirkt peinlich. Übersteigt das Wollen das Maß der Kraft, so versagt der Künstler; statt einiger wohlgebildeter Sätze die bei kleinerem Anlauf vielleicht zu stande gekommen wären, hören wir nur ein Stammeln.

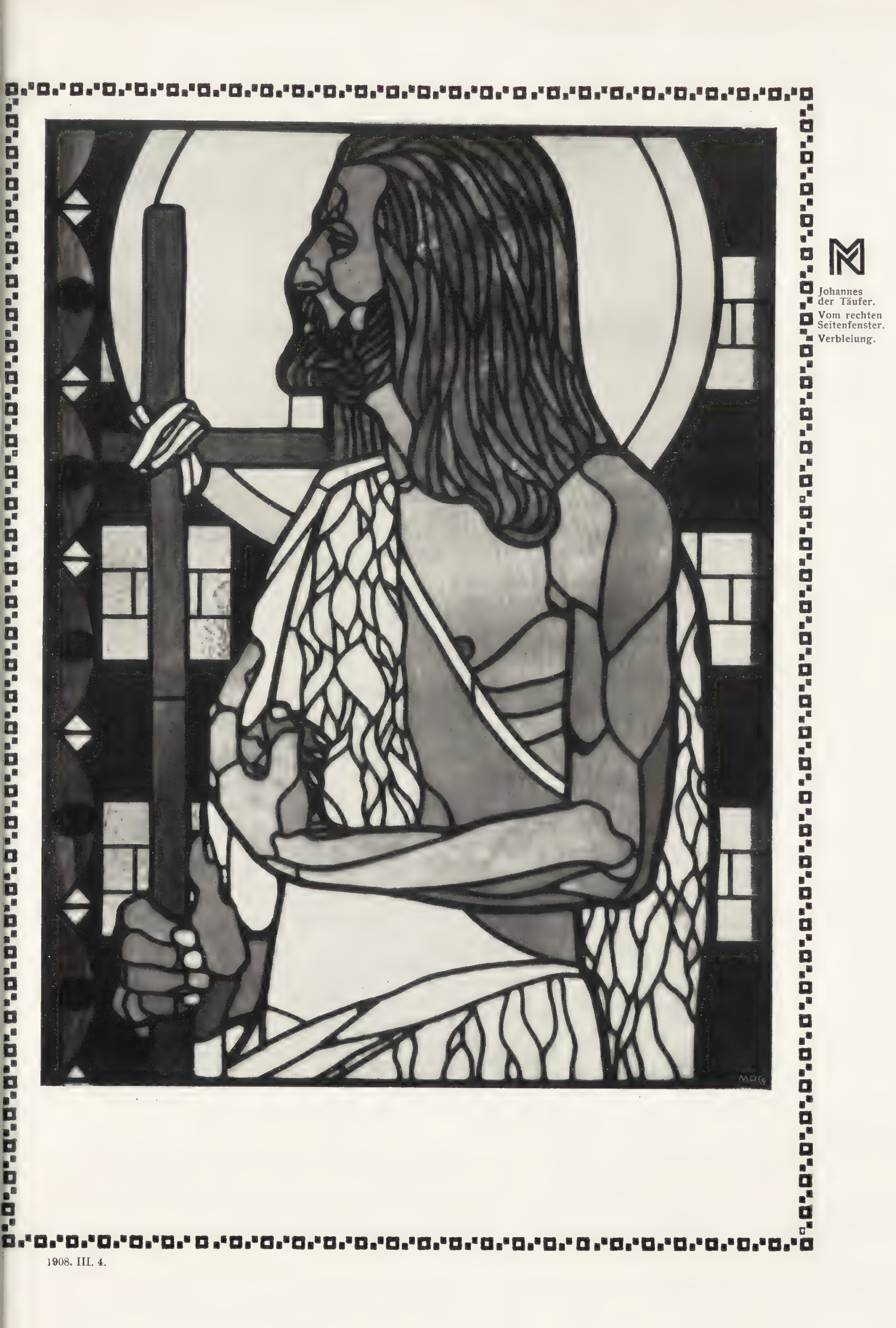
* *

Alles Wollen und Können wird gebunden durch das Material und die handwerklichen Mittel, die Technik im engeren Sinne. Mit der Farbe kann nicht der Duft der Wiese, in Marmor nicht die Sprache des Porträtierten wieder-

Vom linken Seitenfenster. Werkzeichnung.



Vom rechten Seitenfenster. Werkzeichnung.



Johannes der Täufer. Vom rechten Seitenfenster. Verbleiung.



Der heilige Stephanus
Vom rechten Seitenfenster.
Verbleiung.



Die heilige Theresia.
Vom rechten Seitenfenster.
Verbleiung.

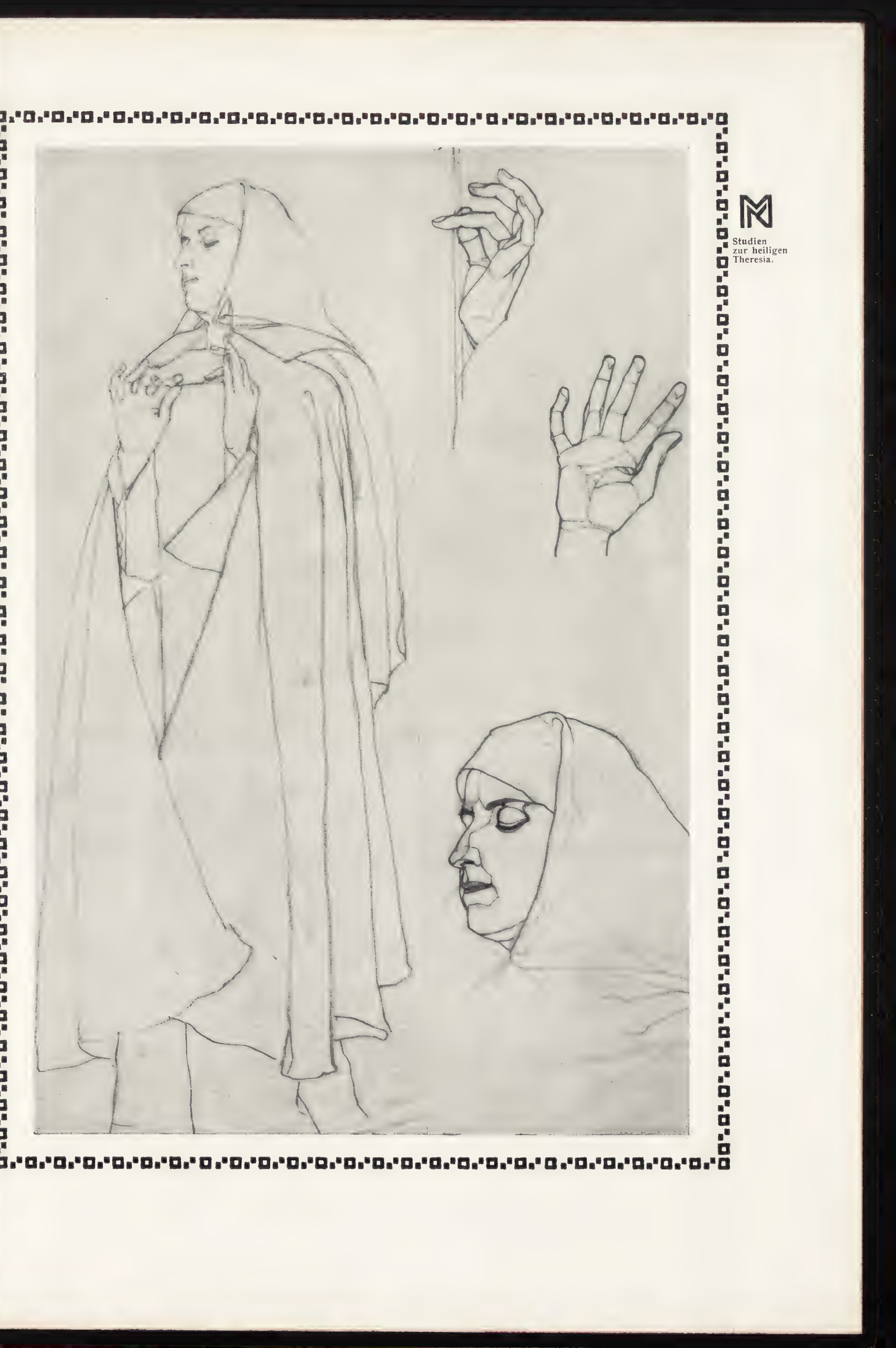


Studie zur heiligen Theresia.

gegeben werden. Ein Erdenrest haftet auch an der geistreichsten Darstellung. Das, was uns die Vorstellung des Lichtes illusioniert, bleibt doch nur mit Öl gemischtes Pigment und das Bild mit all seiner Räumlichkeit und Körperfülle, seinen Tiefen und Ausdehnungen nur ein Stück Gewebe. Unter dem Stein pulst kein Blut, auch wenn wir den Rhythmus des Lebens zu fühlen glauben. Dem Material kann nichts Unmögliches abgetrotzt werden; andererseits braucht man sich nicht mit dem bereits Erreichten und Gewohnten zu begnügen. Ganz gewiß werden nach zweitausend Jahren, wenn die Vergänglichkeit nicht alles verschlungen, die Leute vor unsern Bildern kaum anders stehen als wir vor den Sienesen und Kölner Meistern, vor griechischen Bildhauern. »Alle bildende Kunst ist Hieroglyphe« (Liebermann), im eigentlichen Sinne haben nur die Zeitgenossen den Leseschlüssel. Spätere Geschlechter werden mehr sehen als wir und feinere technische Möglichkeiten besitzen, ihre künstlerischen Vorstellungen zu fixieren; die Grenzen, die durch Material und Werkzeug gezogen werden, unterstehen der fortschreitenden Entwicklung.

* * *

Die anfangs skizzierten Forderungen an das Kunstwerk: es sei individuell nach Auffassung und Darstellung, getragen aber nicht beherrscht von der Technik, in seinen Aus-



Studien
zur heiligen
Theresia.



Studien zum Abraham.



Studien zum Tobias.

drucksmitteln klar, deutlich, einheitlich, der Wichtigkeit und dem Stimmungsgehalt des Darzustellenden, in seinen Absichten der Kraft des Künstlers angemessen, profanerweise fügen wir noch hinzu: es sei dauerhaft gearbeitet — diese Forderungen können als von ewigem Bestand bezeichnet werden. Hingegen haben die durch Material und Werkzeug auferlegten Beschränkungen nur den Wert von auf der bisherigen Praxis ruhenden Erfahrungen, die den schaffenden Künstlern empfohlen werden. Ersteres sind Fundamente, die letzteren variable Elemente einer Stillehre, von den ethnographischen Provinzen, den historischen Zeitabschnitten, den individuellen Neigungen so weit abänderbar, als die Grundbedingungen aller Kunst erfüllt bleiben. Die spezielle Stillehre will nicht dogmatische Schranken aufrichten, es würde ihr dies auch wenig nützen, diese würden doch überschritten; sie will nur die bisher gefundenen Mittel und Wege zusammenstellen, mit deren Hilfe die einzelnen technischen Verfahren es ermöglichen, die Vorstellungen wirksam und rein zu materialisieren. Sie will nur den Vorstellungskreis umschreiben, aus dem heraus das Kunstwerk als eine schöne Variation, als eine höchste Konzentration sich lösen muß.

BERLIN-WILMERSDORF. ROBERT BREUER.



Maria Himmelfahrt. Entwurf für Glasmosaik. Linker Seitenaltar. Wird nicht ausgeführt.

VOM DILETTANTISMUS.

VON OTTO SCHULZE—ELBERFELD.

Nach dem großen Siegeszuge der Moderne, deren Hauptvertreter auf den von ihnen aus persönlichen Neigungen gewählten Nebenfache ihr Lebensziel setzten und in einzelnen Fällen dadurch auf einigen Gebieten geradezu zu hervorragend Neuem gelangten, ist der edlere Dilettantismus im Niedergange begriffen. Von jenen Bastlern, den sogenannten Liebhaber-Künstlern, sehe ich hier ab, da sie zu unstet sind, zu vielerlei treiben, dabei von jener Eigenliebe für ihre Sachen befallen sind, die jede Befruchtung und Belebung für die eigentliche Kunst ausschließt. Ich denke hier ausschließlich an jene „gebildeten" Dilettanten, das Wort „gebildet" nicht schulmäßig begriffen, denen Männer wie Lichtwark und Jessen ihre Sympathien, Förderung und Zielbestimmung gaben. Dilettanten mit ausgesprochener Kunstliebhaberei für einen bestimmten Gegenstand, für eine von ihnen beherrschte Technik, wie das z. B. in Hamburg in erster Linie mit der Buchausstattung und Buchherstellung der Fall ist. Wir wissen, was in Hamburg und an anderen Orten mit so planmäßigem Arbeiten erreicht worden ist. Wie unendlich viel mehr hätte erreicht werden können, läßt sich gegen die großen Erfolge der Dilettanten in der Musik abwägen, sie spielen oft nur ein Instrument oder singen, aber gut; alle Vorgänge auf dem Gebiete der musikalischen Produktion und Vortragskunst werden eifrig verfolgt; die musikalischen Laien übertragen das Verlangen nach guter Musik und ein Verständnis für sie in die breitesten Volksschichten. Zahllos sind Vereine mit solchen Bestrebungen, dann die Sängervereine, die wiederum von vielen sogenannten „Dramatischen und Liebhabertheater-Vereinen" verstärkt werden. Diese große Macht ist von ganz bedeutendem Einfluß für alles geworden, was Musik und Theater heißt. Welche großen Werte zu Gunsten dieser Zeitkünste ins Rollen gebracht werden, wissen Verleger, Konzert-Unternehmer und Theater-Direktoren sehr gut. Die darstellenden Künstler wissen das nicht minder zu schätzen, aber auch die ethische Seite zu würdigen, von der ihnen diese andächtig lauschenden, ihnen Verständnis entgegenbringenden Gemeinden kommen.

Um die bildenden Künste könnte es ähnlich bestellt sein, ja noch besser, weil sie einen größeren Raum einnehmen in unserm Leben als Musik und Dichtkunst. Eine Kunst üben, setzt immer Freude an ihr voraus; aber spielen darf man nicht mit einer Kunst, denn so leicht man sie nimmt, so schwer nimmt sie uns, und das Wechselverhältnis dieses ungleichen Kampfes zeitigt gesteigerte Passivität, gegenseitige Un-



Evangelist Mattheus. Kuppelfenster. Werkzeichnung.

Schutzengel. Entwurf für Glasmosaik. Rechter Seitenaltar. Wird nicht ausgeführt.

nahbarkeit, Abstoßung. Mich wundert, daß angesichts des Werdeganges unserer modernen Künstler, die doch überwiegend in ihrer Neigung zu einer anderen Betätigung, als der im stürmischen Drange der Jugend eroberten, einem ausgesprochenen, sagen wir edlen, Dilettantismus huldigten: Obrist der Stickerei, Eckmann der gesamten Flächen- und Kleinkunst, Bruno Paul der Raumkunst, Läuger der Keramik und Gartenkunst, und darin schließlich erst zu dem gelangten, was ihre Persönlichkeiten in den Vordergrund schob, die Leistungen zu etwas Ungewöhnlichem stempelte, der Dilettantismus jetzt versagt.

Noch immer werden da die besten und schönsten Dinge geschaffen, wo in freier Wahl und mit voller Hingabe an das Werk geschaffen wird, Begabung selbstverständlich vorausgesetzt. Selbstgestellte Aufgaben, unbeschränkte Zeit, Materialwahl und keinerlei Gebundensein an Bestellerwille und Geldverdienen – das alles macht die beneidenswerte Stellung des Dilettanten den Tagelöhnern in der Kunst gegenüber aus. Ja, es fehlt vielen Dingen des Lebens gegenüber noch immer an einer größeren Dosis Idealismus, obgleich der Deutsche gern und viel damit liebäugelt und prahlt, so namentlich der Kunst gegenüber, sobald diese mehr von ihm will als nur angehimmelt zu werden. Das ist der sterilste Dilettantismus, der nur Öde und Leere schafft.

Jeder nur halbwegs Gebildete (seine persönliche Veranlagung in den Vordergrund gestellt) sollte auf irgend einem Gebiete Dilettant sein. Ja, jeder Künstler sollte nebenbei Dilettant sein, auch er würde durch diese wechselnde Beziehung zur Kunst einer anderen als gerade von ihm geübten Technik ein viel größeres Verständnis entgegen zu bringen vermögen, damit auch Würdigung der Werke der anders Schaffenden. Seiner Hauptkunst würde er durch Rückstrahlung mancher Erkenntnis aus diesem Neuen mehr Inhalt, mehr Tiefe einhauchen können.

Wenn Juristen, Ärzte, Gelehrte, Militärs und andere Berufsklassen den Dilettantismus in ihr Privatleben hineinzögen, wie sehr würde ihr Berufsleben daraus Arbeitsfreude und Gestaltungstrieb gewinnen. Könnten doch ihre Vertreter zu etwa 20% zeichnen, malen oder modellieren, schnitzen oder ein Buch binden – welche große Gemeinde würde dadurch der angewandten Kunst als Auftraggeber zugeführt werden und nicht minder dem eigentlichen Handwerk. Zwar arbeitet uns die Jugend mit ihrem „Knabenhandfertigkeits-Unterricht“ damit in die Hände, aber der Taten würden mehr, wenn die Kunst nicht immer nur vom grünen Tisch, von der Kanzel, vom Operationssaal, vom Pferd oder über die Retorte hinweg beurteilt würde. Ein lebendiger Dilettantismus vermöchte der Kunst eine starke Resonanz zu geben. Wir wissen, daß der Dilettantismus in den mittelalterlichen Klöstern uns Handwerke und Künste bereitet hat!

Erst wer sich der Schwierigkeiten einer Technik bewußt wird, gewinnt Schätzungsvermögen ihrer Werke. – O. SCH.



Evangelist Johannes. Kuppelfenster. Werkzeichnung.



Der heilige Leopold und andere Schutzheiligen. Entwurf für Glasmosaik. Hochaltar. 9 m hoch 13 m breit. Wird nicht ausgeführt.

DIE PFLEGE DER BAUKUNST IN HESSEN.

Daß Hessen zu denjenigen deutschen Landen gehört, in denen, was Zweckmäßigkeit und Schönheit anbelangt, die höchsten Anforderungen an die baukünstlerische Tätigkeit gestellt werden, kann man durch zahlreiche fachmännische Urteile auswärtiger Besucher seit einer Reihe von Jahren bestätigt hören. Mit dem Überschreiten der Landesgrenzen läßt sich der Eindruck nicht zurückweisen, daß Staat, Städte und Private in Hessen es sich angelegen sein lassen, das Beste auf dem vornehmsten Kunstgebiete, in der Baukunst, zu leisten. Wer von Heidelberg durch die schöne Bergstraße nach Darmstadt fährt, wird überrascht von der herrlichen Reihe von Villenbauten, die sich größtenteils als Professor Metzendorfs oder seiner Schüler Schöpfungen malerisch an die Bergkette des westlichen Odenwaldes anlehnen.

In Darmstadt selbst sind seit den letzten zehn Jahren Villenvorstädte von ausgeprägter Charakteristik entstanden; Monumentalbauten, wie das neue Landesmuseum, das Gerichtsgebäude, die Neubauten der Technischen Hochschule, Kirchen und Schulen, werden auch außerhalb Hessens als Musterleistungen anerkannt. In Oberhessen verdienen besonderer Erwähnung die Neubauten der Universität Gießen und die klinischen Anstalten daselbst. Das Weltbad Nauheim erfährt zur Zeit eine Umwandlung hochbedeutender Art; nicht weniger als rund 7 Millionen werden dort verwendet um eine erstklassige Musteranlage moderner Bäderarchitektur zu schaffen. In Rheinhessen war zuerst Worms unter Führung seines früheren Stadtbaumeisters, jetzt Professors in Darmstadt, Hofmann, tonangebend für eine neue baukünstlerische Richtung und noch heute leitet Hofmann die Erneuerungsarbeiten des herrlichen Wormser Domes. An drei Stellen auf hessischem Gebiete wurden die Ufer des Rheinstroms durch monumentale Brücken-Anlagen verbunden. In Mainz entstehen Paläste für die Justizpflege, für Schulen und Verwaltungsbehörden. Auch außerhalb der größeren Städte des Landes, in den kleineren Kreisstädtchen, überraschen die Verwaltungs-Gebäude der Kreisämter, Forstämter und Steuerbehörden, Kliniken, Schulen usw. durch ihre Formenschönheit, malerische Wirkung,



Engel vom Hochaltar. Linkes Seitenfeld. Werkzeichnung. Wird nicht ausgeführt.

Engel.
Hochaltarbild.
Linkes Seitenfeld.
Werkzeichnung für Glasmosaik.
3,20 m hoch.
Wird nicht ausgeführt.



zweckmäßige Anlage und gediegene Ausstattung. — Es ist das Verdienst der Hessischen Regierung, auf diesem Gebiet durch zielbewußtes Vorgehen seit etwa 15 Jahren einen gründlichen Wandel gegen früher geschaffen zu haben, zunächst durch Berufung hervorragender Baukünstler wie Hofmann, Wickop, Pützer, Vetterlein und anderer als Lehrer an die Technische Hochschule und als Berater der obersten technischen Verwaltungsbehörden des Landes.

Unter den Händen dieser Männer wuchs eine künstlerisch freie und gefestigte Jugend an Baukünstlern und Technikern heran, die als Privat-Architekten oder als Lokalbaubeamte im Staats- und Kommunaldienst, ein frisches Leben durch das ganze Land pulsieren ließen; und wo der Staat mit gutem Beispiel an Musterbauten voranging, folgten Städte, Gemeinden und Private um so lieber nach, als der Beweis nicht schwer wurde, daß man auch mit wenigen Mitteln geschmackvoll bauen kann, wenn der Baumeister ein Künstler ist.

Hat so die Regierung die bessernde Hand da angelegt, wo am ehesten Erfolge zu erwarten stehen, an der Ausbildung der kommenden Geschlechter, so ließ sie es nicht bei diesem ersten Schritt bewenden, sie lenkte auch die Blicke rückwärts auf die Taten vergangener Geschlechter zu unserer Väter Werke und betätigte den Denkmalschutz in weitgehendster praktischer Weise. Zeugen davon sind die Wiederherstellungen der monumentalen Schloßbauten in Gießen, Schloß Lichtenberg im Odenwald, der ehemalige Witwensitz der hessischen Landgräfinnen, das kurfürstliche Schloß in Mainz, die Burg in Alzey, das Isenburger Schloß in Offenbach a. M., die Dome zu Worms, Oppenheim, Wimpfen, Friedberg usw. Mit dem Denkmalschutz aufs engste verbunden, ist die Heimatpflege, die Erziehung zur Würdigung dessen, was uns als gesamter Kulturschatz aus früheren Zeiten überkommen ist, wofür den Nachkommen fast ein Jahrhundert lang die Augen verschlossen waren. Und auch hier spricht die deutlichste Sprache zu uns wiederum die Baukunst und sie erzählt in Hessen die Geschichte aller Stile auf deutschem Kulturboden auf 1000 Jahre und mehr zurück, von der Ecclesia varia des Lorscher Klosters zur romanischen und gotischen Zeit in Worms und Mainz, sie zeigt uns den fürstlichen Baustil der Renaissance, des Barocks und Rokoko der Mainzer Kurfürsten, der hessischen Landesherren, der alten Reichsfürsten und Ritter und daneben den urwüchsigen, gesunden und vornehmen Stil des Oberhessischen und Odenwälder Bauernhauses.

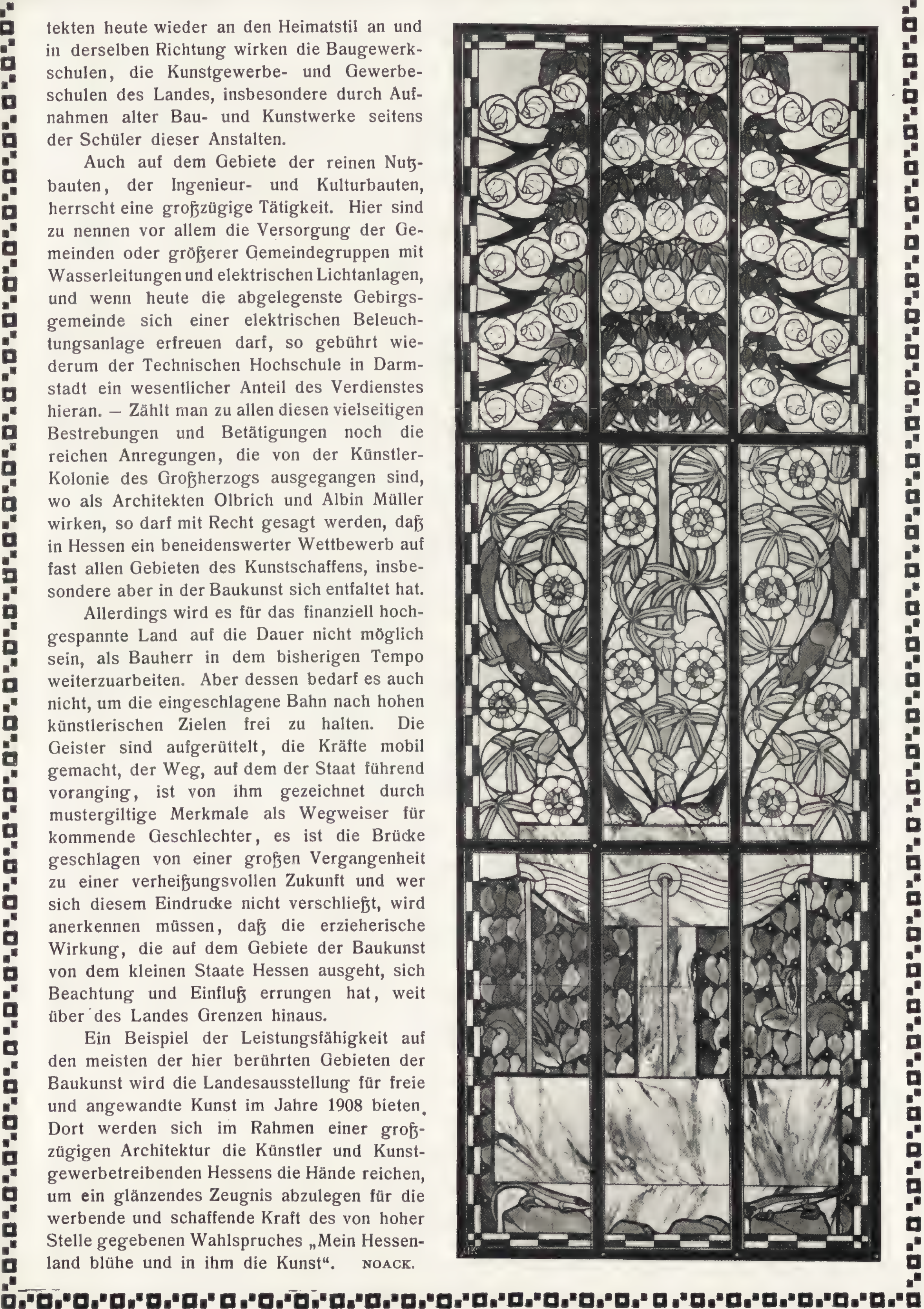
In zielbewußter Weise knüpfen die Lehrer der Hochschule, die Baubeamten und Archi-

tekten heute wieder an den Heimatstil an und in derselben Richtung wirken die Baugewerkschulen, die Kunstgewerbe- und Gewerbeschulen des Landes, insbesondere durch Aufnahmen alter Bau- und Kunstwerke seitens der Schüler dieser Anstalten.

Auch auf dem Gebiete der reinen Nutzbauten, der Ingenieur- und Kulturbauten, herrscht eine großzügige Tätigkeit. Hier sind zu nennen vor allem die Versorgung der Gemeinden oder größerer Gemeindegruppen mit Wasserleitungen und elektrischen Lichtanlagen, und wenn heute die abgelegenste Gebirgsgemeinde sich einer elektrischen Beleuchtungsanlage erfreuen darf, so gebührt wiederum der Technischen Hochschule in Darmstadt ein wesentlicher Anteil des Verdienstes hieran. — Zählt man zu allen diesen vielseitigen Bestrebungen und Betätigungen noch die reichen Anregungen, die von der Künstler-Kolonie des Großherzogs ausgegangen sind, wo als Architekten Olbrich und Albin Müller wirken, so darf mit Recht gesagt werden, daß in Hessen ein beneidenswerter Wettbewerb auf fast allen Gebieten des Kunstschaffens, insbesondere aber in der Baukunst sich entfaltet hat.

Allerdings wird es für das finanziell hochgespannte Land auf die Dauer nicht möglich sein, als Bauherr in dem bisherigen Tempo weiterzuarbeiten. Aber dessen bedarf es auch nicht, um die eingeschlagene Bahn nach hohen künstlerischen Zielen frei zu halten. Die Geister sind aufgerüttelt, die Kräfte mobil gemacht, der Weg, auf dem der Staat führend voranging, ist von ihm gezeichnet durch mustergiltige Merkmale als Wegweiser für kommende Geschlechter, es ist die Brücke geschlagen von einer großen Vergangenheit zu einer verheißungsvollen Zukunft und wer sich diesem Eindrucke nicht verschließt, wird anerkennen müssen, daß die erzieherische Wirkung, die auf dem Gebiete der Baukunst von dem kleinen Staate Hessen ausgeht, sich Beachtung und Einfluß errungen hat, weit über des Landes Grenzen hinaus.

Ein Beispiel der Leistungsfähigkeit auf den meisten der hier berührten Gebieten der Baukunst wird die Landesausstellung für freie und angewandte Kunst im Jahre 1908 bieten. Dort werden sich im Rahmen einer großzügigen Architektur die Künstler und Kunstgewerbetreibenden Hessens die Hände reichen, um ein glänzendes Zeugnis abzulegen für die werbende und schaffende Kraft des von hoher Stelle gegebenen Wahlspruches „Mein Hessenland blühe und in ihm die Kunst". NOACK.



MK

Seitenfenster beim Hochaltar. Werkzeichnung. 3,20 m hoch.



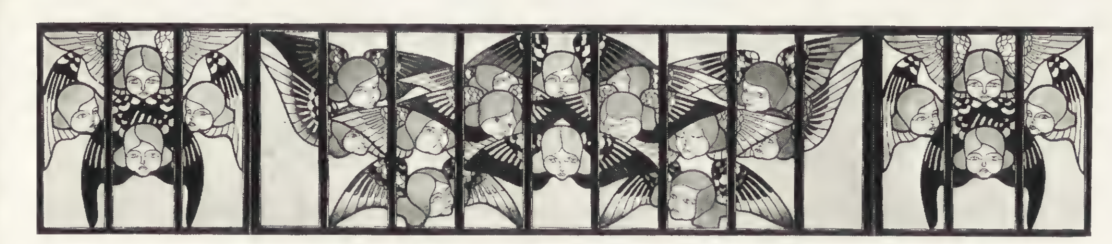
Werkzeichnung für Glasmosaik. Fries am Hochaltar.

KÜNSTLER UND AUFTRAGGEBER.

Das Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler ist seiner Natur nach keineswegs so verzweifelt, wie man wohl gelegentlich in morosen Stimmungen gemeint und gesagt hat. Wenn ein Künstler wirklich der Meinung ist, daß jede Schranke – und ein bestimmter Auftrag ist von vornherein stets eine beschränkte Aufgabe – ihn an der freien Entfaltung seiner Schöpferkraft hemme, so stellt er eben dieser Schöpferkraft kein sehr gutes Zeugnis aus. Es gibt schlechterdings keinen Stoff, aus dem nicht ein Kunstwerk zu machen wäre, keine Aufgabe, deren natürliche Schranken eine Hemmung für das künstlerische Ingenium bedeuten müßten. Shakespearekenner belehren uns, ihr Dichter habe sich deshalb so gerne an Stoffe aus der italienischen Novellistik gehalten, weil seine Vorgänger das ebenfalls getan hatten und weil das Volk, sein Publikum, diese Erzählungen kannte und liebte. Ähnliches gilt für die Königsdramen, die deutlich auf eine Verherrlichung des regierenden Hauses abzielen, die sich freiwillig auf eine dynastisch modifizierte Vaterlandsliebe festlegen. Was ist aber unter Shakespeares Hand aus diesen Stoffen geworden? Kunstwerke von so gewaltiger, sieghafter Freiheit der Idee, daß man schwören möchte, die Idee, der künstlerisch-ethische Gehalt der Stücke sei durchaus vor der Stoffwahl in des Dichters Geist vorhanden gewesen.

Daraus geht hervor, daß die Schranken der Aufgabe, richtig genommen, untaugliche Mittel sind, um die künstlerische Schaffenskraft zu hemmen. Die Aufgabe sei so beschränkt wie möglich, trotzdem wird die Gestaltungskraft zu einer guten, wertvollen Lösung gelangen können.

Etwas anderes aber ist es, wenn der Auftraggeber nicht nur die Aufgabe bestimmt, sondern zugleich auch vorschreibt, wie die Lösung



Seitenfenster des Chores. Werkzeichnung.

beschaffen sein müsse. In diesem Falle liegt eine wirkliche Hemmung der Schaffenskraft vor, in diesem Falle hat der Künstler ein Recht, von Übergriffen des Auftraggebers zu reden. Will z. B. ein Schiffahrts-Unternehmen vornehme Propaganda treiben und wünscht es zu diesem Zwecke ein Plakat, so ist das eine Aufgabe, die einer künstlerischen Lösung durchaus fähig ist. Wird dem Künstler zu gleicher Zeit vorgeschrieben, daß das Plakat ein Porträt des neuesten Schnelldampfers der Firma enthalten müsse, so liegt darin eine fernere Beschränkung der Aufgabe, die jedoch immer noch nicht die Freiheit der künstlerischen Gestaltung antastet. Wird aber bestimmt, daß dieses Schiffporträt peinlich genau, mit naturgetreuer Deutlichkeit gezeichnet werde, so liegt ein Eingriff in die künstlerische Behandlung der Aufgabe vor, ein Eingriff, der jeden feinfühligen Künstler von der Lösung der Aufgabe abschrecken muß. Er darf sich ja nicht ausdrücken, wie seine Natur und seine Intuition es ihm vorschreiben, es wird von ihm verlangt, daß er sich eine Anschauungsweise zu eigen mache, die ihm nicht liegt. Er ist also nicht frei und hat das Recht, sich verletzt zu fühlen. Ganz abgesehen davon, widerstreitet im vorliegenden Falle der Wunsch des Auftraggebers dem innersten Wesen der Plakattechnik; er gibt durch diesen Eingriff in die Freiheit der Gestaltung zu erkennen, daß er kein gutes, sondern ein schlechtes, wertloses Plakat haben will.

Der Plakatkunst wurde dieses Beispiel deshalb entnommen, weil man auf diesem Gebiete vielleicht am häufigsten den gekennzeichneten Übergriffen des Auftraggebers begegnet. Der sinngemäßen Anwendung des Beispieles auf alle Gebiete der angewandten und freien Kunst steht nichts im Wege. So krankt beispielsweise fast unsere gesamte heutige Porträtmalerei, die ihrer Natur nach von dem Auftraggeber geradezu gemacht wird, an dem Übel vorwitziger Übergriffe in das Wie der Lösung.

Der Auftraggeber begnüge sich damit, die Aufgabe zu stellen. In die Lösung mische er sich nicht ein, sondern warte ab, was der Künstler zustande bringt. Fälle wie der oben erwähnte, ereignen sich gegenwärtig nur zu oft. Der Käufer hat genug getan, wenn er feststellt, welchen Zweck der gewünschte Gegenstand erfüllen soll. Kann er sich den Mitteln gegenüber zu feiner Reserve verstehen, so fahren Auftrag und Künstler am besten. — WILLY FRANK.



Ansicht der Kirche Otto Wagners.



FRITZ BEHN MÜNCHEN. ANTILOPEN-GRUPPE.

PLASTIKEN VON FRITZ BEHN – MÜNCHEN.

Fritz Behn ist seinem Wesen nach Kleinplastiker, das heißt, er gibt in seinen Werken nicht volle, maßgebende Ausdrücke der Zeit, sondern hübsche, pikante Einfälle voll hohen Reizes der Bewegung und romantisch-barocker Musik der Linie. Geschmack und Eleganz sind seine vorzüglichen Eigenschaften, seine Lösungen sind rund und voll kluger Anmut; sie haben viel von der Kultur des Barock profitiert. Eine Arbeit wie die silberne Diana auf der Gazelle ist ausgesprochen geistreich, in der liebenswürdigsten Weise pointiert, leicht, frei, fast etwas ironisch in der ganzen Haltung. Etwas Reizvolleres als die Linie, die durch das Horn des Tieres und den Arm der Figur gebildet wird, läßt sich nicht leicht denken. Auch der Johannes, der in Wirklichkeit fast Lebensgröße erreicht, ist ganz vom Geiste der Kleinplastik erfüllt. Eine monumentale statuarische Leistung ist stets monologisch und im strengsten Sinne selbstgenügsam. Diese Figur hat aber durchaus etwas von angewandter Kunst im engeren Sinn; sie verlangt nach einem Raumgebilde als der unumgänglich notwendigen Bedingung für ihre Existenz. Sie steht nicht auf eigenstem Boden, sie lebt nicht nach eigenem Gesetz und Recht, sondern von der Gnade einer stilistischen Konzeption, die nur der Persönlichkeit des Schöpfers, nicht ihrem eigenen Wesen angehört. Innerhalb dieser Begrenzung macht sie mit ihrer pikanten, malerischen Formbehandlung, mit der barocken Tänzergrazie der Haltung und der tadellosen Eleganz der Bewegung recht gute Wirkung. Weniger gelungen scheint mir die erste Diana; zu der koketten, schmachtenden Bewegung des knieenden Tieres will der etwas akademische, leergebliebene Akt der Figur nicht recht passen. Er wirkt dagegen fast naturalistisch, weil er eben von dem stilistischen Willen, der sich im übrigen hier ausspricht, nicht ergriffen und verarbeitet wurde. Doch ist die Gesamterscheinung und die Verteilung der Massen auch hier recht geschmackvoll. —

W. MICHEL—MÜNCHEN.



FRITZ BEHN—MÜNCHEN. PLASTIK »JOHANNES«.

EINWÄNDE GEGEN DIE GEBÜHREN-ORDNUNG FÜR DAS KUNSTGEWERBE (EISENACHER ORDNUNG).

VON EINEM KÜNSTLER.

Der „Verband deutscher Kunstgewerbevereine" beabsichtigt eine Gebührenordnung für das Kunstgewerbe aufzustellen. Das heißt, er beabsichtigt, dem für das Kunstgewerbe arbeitenden Künstler die Grenze für den Ertrag seiner Arbeit zu ziehen. Tut er das, um „einem längst gefühlten Bedürfnis" abzuhelfen?

Ein jeder „Tarif" bedingt doch eine fortlaufende Arbeitsmöglichkeit. Hat die der Künstler, kann er sie selbst dann haben, wenn er stets Aufträge hat? Der Künstler — nicht zu verwechseln mit dem gewerbsmäßigen Zeichner, von dem rede ich hier nicht — der Künstler kann unmöglich tagtäglich von 8—12 und 3—6 Uhr Entwürfe, künstlerisch wertvolle Entwürfe zur Welt bringen. Er muß — um sich nicht „auszugeben" — ständig Naturstudien machen, Naturbeobachtungen anstellen. Wer bezahlt ihm die? Wo steht von ihnen etwas in der Gebührenordnung?

Ich zweifle nicht daran, daß manche Bestimmung, z. B. die über die Gebührenpflichtigkeit, über die Fälligkeit der Gebühren etc., gut und nützlich wirken mag. Der Versuch aber, die Gebühren selbst als feste Norm zu Papier zu bringen, ist fehlgeschlagen. Mußte fehlschlagen, weil es noch nie ein „Kunst-Metermaß" gegeben hat (und wohl auch nie geben wird).

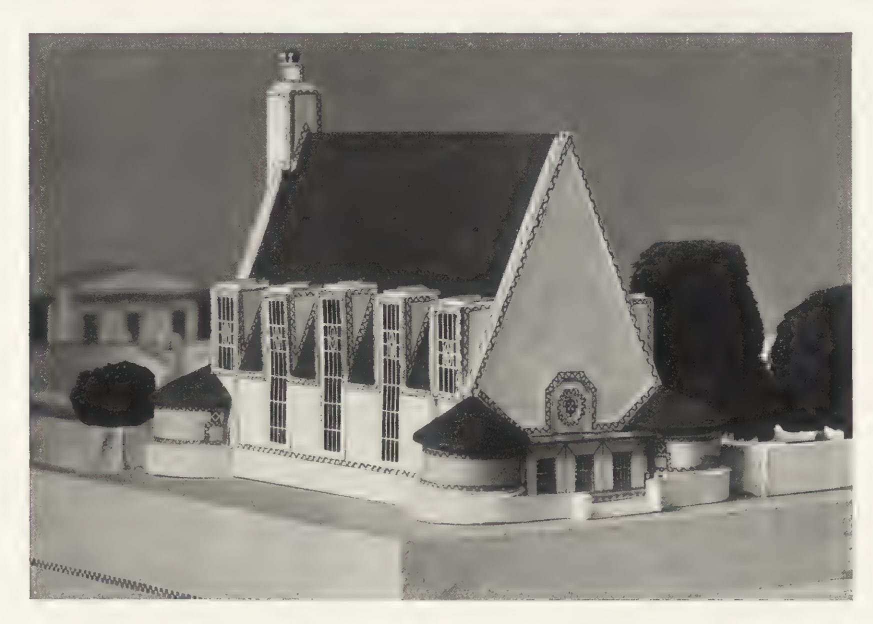
Die „Ordnung" sieht drei Berechnungsarten vor, einmal die Vor-, Werk- und Wiedergebühr, dann die Pausch- und endlich die Zeitgebühr.

Abgesehen von den beiden letzten erfolgt die Festsetzung der Gebühr mit Hilfe der „Grundgebühr". Die Grundgebühr „bemißt sich stets nach Hundertteilen des Verkaufspreises an Hand des Tarifs". Infolgedessen dürfte allein schon ihre Berechnung zu manchen arithmetischen Kunststücken verführen — nein, zwingen. Denn da die Verkaufsgebühr selbst eine noch unbekannte Größe ist, die Summe nämlich von Material plus Arbeitslohn etc. plus Entwurfsgebühr, einer dieser Addenden, die Entwurfsgebühr, aber doch erst berechnet werden soll, so ist der schönste Schulfall für „Gleichungen mit mehreren Unbekannten" gegeben. Und sind dann schließlich glücklich diese beiden unbekannten Größen eruiert, so ergibt sich die interessante Tatsache, daß die zuerst noch gar nicht bekannte Entwurfsgebühr prozentualiter zur Berechnung eben dieser Entwurfsgebühr schon mit herangezogen ist.

Aus dieser Ermittlungsart der Grundgebühr

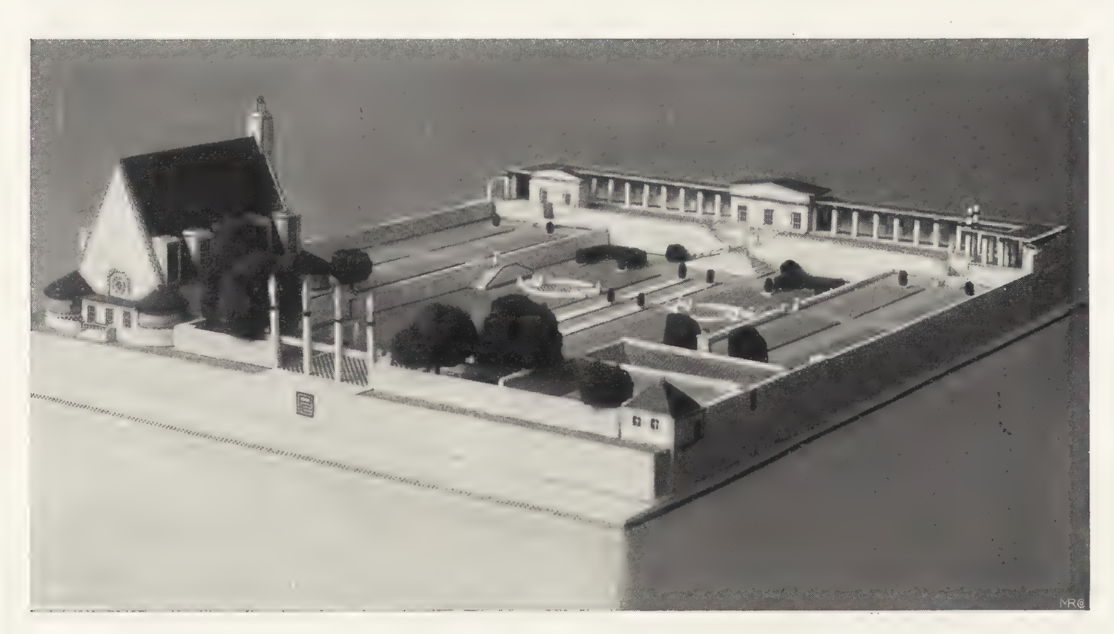


BILDHAUER FRITZ BEHN—MÜNCHEN. Klein-Plastik in Silber »Gazelle«.

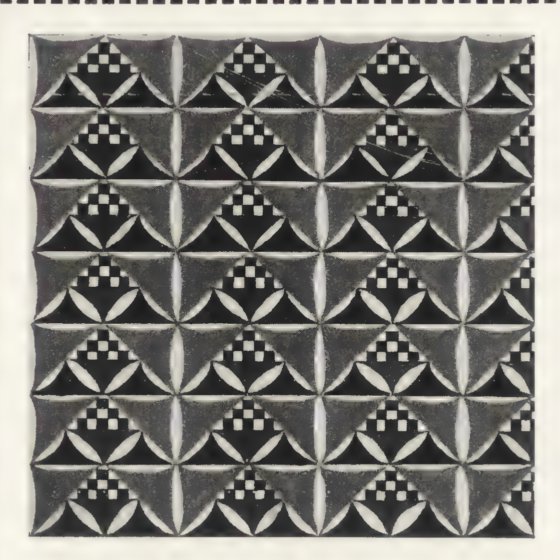


ARCHITEKT EMIL PIRCHAN—BRÜNN. Modell zu einem Krematorium.

muß man aber logischerweise den weiteren Schluß ziehen, daß der Wert des Entwurfs vom Arbeitslohn (im Zeitalter der Maschine!) und von dem Material abhängig ist, in dem er – vielleicht wider Willen des Künstlers sogar – ausgeführt wird. Nur dann würde jedoch diese Folgerung stimmen, wenn der künstlerische Wert eines Materials mit seinem materiellen Wert identisch wäre. Nun kann aber doch unter Umständen gerade ein billiges Material dem Künstler für seine spezielle Absicht die größere Ausdrucksmöglichkeit bieten als ein teueres. Tritt dieser Fall ein – und er wird nicht selten eintreten – so ergibt sich die unglaubliche Tatsache, daß die Arbeit des Künstlers bei der Ausführung im billigeren, seiner Absicht geeigneteren Material geringer bewertet wird, als wenn sie im teureren aber weniger geeigneten Material ausgeführt wird.



ARCHITEKT EMIL PIRCHAN—BRÜNN. Modell zu einem Krematorium mit Urnen-Friedhof.



ARCHITEKT EMIL PIRCHAN—BRÜNN. Musterung.

Man wende nicht ein, daß der Tarif durch klassenweise Differenzierung des Prozentsatzes je nach dem Verhältnis zwischen Materialkosten und Arbeitskosten diesen inneren Widerspruch überwinde! — Um diesen Einwand zu widerlegen, will ich ein Beispiel anführen: Zu einem Armband in Silber mit Halbedelsteinen wird ein Entwurf geliefert. Verkaufspreis des Armbandes sei 25,— Mk. Das Verhältnis von Material- zu Arbeitskosten weist das Erzeugnis nach „Klasse III". Hier beträgt die Grundgebühr 15 %. Zu berechnen ist also

für Vorentwurf	3,75	Mk.
für Werkzeichnung . .	3,75	„
für Wiedergebühr (10 ×)	37,50	„
zusammen .	45,—	Mk.

Ich will nun annehmen, nach der gleichen Zeichnung des gleichen Künstlers wird das Armband in Gold ausgeführt und mit Brillanten geschmückt. Es kostet dann allerdings nicht 25, sondern vielleicht 300 Mk. Sofort ist der Künstler so glücklich, für die gleiche Leistung und trotzdem der Entwurf jetzt „nur" nach „Klasse I" (8 % Grundgebühr) berechnet wird,

für Vorentwurf	24,—	Mk.
für Werkzeichnung . .	24,—	„
für Wiedergebühr (10 ×)	240,—	„
zusammen .	288,—	Mk.

zu bekommen. Also 288 Mk. an Stelle von 45 Mk.! Für die gleiche Leistung!

Die Unzulänglichkeit der „Ordnung" beweist weiter die direkte Unmöglichkeit, sie für eine ganze große Gruppe des Kunstgewerbes, für das Buchgewerbe, zur Anwendung zu bringen (wenigstens soweit die Berechnung mit Hilfe der Grundgebühr in Betracht kommt — was doch sonst die Norm sein soll). Oder kann jemand mit Hilfe des Verkaufspreises (?) eines Plakates oder eines Umschlages der „Woche" die Entwurfskosten berechnen? Wer's versucht, wird vermutlich jedesmal auf den Mindestsatz von — 10 Mk. kommen. Das ist aber offenbar selbst dem Verband der Kunstgewerbe-Vereine zu — merkwürdig, und er gibt (bei einem ähnlichen Beispiel) da selbst den Rat, in solchem Fall nach Pausch- oder Zeitgebühr zu berechnen.

Und so kommen wir zu der Zeitgebühr! Die wird nun „nach der Zahl der aufgewendeten Arbeitsstunden" berechnet. Da die unkontrollierbar ist, wird sie natürlich eine stets munter sprudelnde Quelle von Ärger und Streit für Künstler und Auftraggeber sein. Aber abgesehen davon interessiert diese Gebühr, weil sie als „Maximalgebühr" angegeben ist. Es kann nämlich „für die erste Arbeitsstunde ein Betrag bis 20 Mk., für jede weitere ein Betrag bis 5 Mk., für Hilfs-



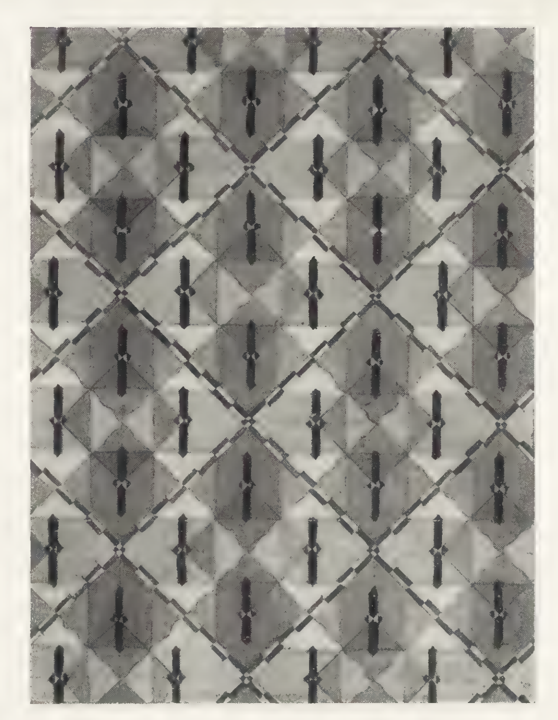
ARCHITEKT EMIL PIRCHAN—BRÜNN. Musterung.

kräfte bis zu 3 Mk. pro Stunde in Ansatz gebracht werden."

Der flinke, geschickte Arbeiter steht sich nach dieser „Stunden"-Theorie also schlechter als sein langsamer (oder gar fauler) Kollege!

Deshalb bleibt schließlich in vielen Fällen die Pauschgebühr die einzige Rettung, d. h. alles bleibt, wie es gewesen ist. Denn: „die Pauschgebühr unterliegt der freien Vereinbarung". Und die hatten wir (oder konnten sie wenigstens stets haben) auch ohne den komplizierten Apparat dieser Gebührenordnung.

Ich bin nun nicht solch ein Optimist, zu glauben, daß die Einführung der Gebührenordnung für das Kunstgewerbe durch meine hier vorgebrachten Bedenken verhindert werden könnte. Ich „tröste" mich aber damit, daß sich „nachher" nichts ändern wird. Die „Ordnung" wird ein Stück Papier bleiben: Die „großen" Künstler werden gar nicht daran denken, sich nach ihr zu richten und die „kleinen" — werden von den Fabrikanten ausgelacht werden, wenn sie sich bei ihren Preisen auf die „Eisenacher Ordnung" berufen wollen. Das ist für den einzelnen



ARCHITEKT EMIL PIRCHAN—BRÜNN. Musterung.



ARCHITEKT EMIL PIRCHAN—BRÜNN. Musterung.

Künstler vielleicht manchmal schmerzlich — doch nicht verwunderlich bei einer im Prinzip verfehlten Sache. Zu bedauern bleibt nur, daß die Kunstgewerbevereine wieder einmal Zeit und Geld einem Phantom geopfert haben, einem sterilen und überflüssigen Ding.

„Überflüssig" nämlich ist diese Gebührenordnung sogar dann, wenn man nicht wie ich prinzipieller Gegner eines „Kunst-Tarifs" ist, denn ein für's Kunstgewerbe brauchbarer Tarif besteht schon längst. Die „Gruppe V" der Gebührenordnung der Architekten- etc. Vereine ist bestimmt für „Möbel und kunstgewerbliche Gegenstände (Lichtträger, Geräte, Schmucksachen usw.)", und sie gibt in Hundertteilen des Kostenanschlages die Höhe der Gebühren bei Aufträgen bis zu 10.000.000 Mk. an, dürfte also wohl den „weitgehendsten Ansprüchen" genügen. Dabei enthält sie neben den Nachteilen der neugeplanten Ordnung die Vorteile größerer Einfachheit, leichterer Berechenbarkeit und (teilweis wenigstens) höherer Prozentsätze. Und den weiteren und nicht zu unterschätzenden Vorteil, daß Künstler (speziell also Architekten) diesen Tarif selbst „ausgearbeitet" haben, und daß Künstler deshalb über ihn sich nicht beklagen können.

P. D.

* * *

AUSSTELLUNG VON KLEIDERN
IN DER KÖLNER FLORA.

VON

ANNA MUTHESIUS – NIKOLASSEE.

Das hübsche Heiligenbild, das man an dem Tore der Flora in Köln der Göttin Kunst aufgerichtet hatte, ist mit dem Fallen der Blätter verschwunden. Schwerlich wird man es im Frühjahr wieder anbeten können, denn die Erfahrungen des Sommers haben gelehrt, daß es eine Utopie war, die Stadt der Eau de Cologne zur Kunststadt stempeln zu wollen. Schon sind Entschlüsse gefaßt, auf dem Platz, wo so feierlich die Tonhalle von Behrens hinter den alten Bäumen hervorschimmert, und da, wo am kleinen Teich das rote Sandsteinhäuschen des Olbrichschen Rosenhofes herüberwinkt, etwas rationelleres „wer weiß was" entstehen zu lassen. –

Als letzte der Flora-Sonder-Ausstellungen fand in der Tonhalle von Behrens eine Kostüm-Ausstellung statt. Die Besucherzahl mehrte sich bei dieser Gelegenheit, die Damen unterbrachen ihren Kaffeekuchen- und Konzert-Nachmittag auf der Floraterrasse, die Kleiderschau machte selbst dem neugeborenen Giraffenbaby im Zoo nebenan Konkurrenz.

Die graudüstere Tonhalle hatte vor ihrem Ende noch einmal ein frisches weißes Kleid erhalten, die Seitenräume waren in weiß ausgeschlagene Kojen abgeteilt um das farbige Kostümdurcheinander in einzelne geschlossene Farbenbilder zusammenschließen zu können. Die unerträgliche soldatische Aufreihung der Kostümpuppen war auf diese Weise vermieden. Man fand eine weiße Gruppe von Kleidern mit braunen und goldenen Besatztönen. Da vertrug sich ein weißes Crêpe de Chine-Kleid mit braunen gestickten Blumen von Paula Wincker mit einem weißen Cachemiregewand mit braungemalten Rosen von Fräulein Jakobsen – Berlin. In einer lilablauen Koje fand sich ein lila Atlaskleid mit silbergestickter Passe von Fräulein Petersen und Höxbroe und ein blaues Sammetkleid mit Perlennetzwerk von Frau Else Oppler – Berlin. Ein prächtiges weißes Atlaskleid mit reicher rötlicher Perlenstickerei von Frau Oppler leitete gut in



FRL. HÖXBROE—BERLIN. Abendkleid in Weiß u. Gold.

die rote Gruppe über, in der ein schönes Kleid von Frau Lang-Kurz – Stuttgart und ein dekolettiertes feingesticktes Abendkleid von Frau Fia Wille aufgestellt war. Eigenartig in stumpfem Grün wirkten 2 Chiffonkleider mit Batikfärberei von Rose Bauerschmied – Erfurt. Zu diesen stimmte gut ein Mohrbutterkleid aus grünlicher Seide mit bläulichem Chiffonüberwurf. Fräulein Buschmann – Berlin sandte fein komponierte Kleider, Marianne Steffenhagen originelle Blusen. Sehr schön in böcklinblauen Stoffgehängen wirkte das blau auf weiß schön gestickte Chiffonkleid von Else Raydt – Stuttgart. In Vitrinen fanden sich eine Menge künstlerischer Maschinenstickereien von Maria Brinckmann – Berlin. – – Man hatte auch die Engländer geladen. Leider hatte die Gesellschaft der Dreß-Designers in London nur kleine Sachen geschickt, eine Menge Kinderschürzen, die alle nach dem Muster des alten englischen Bauernkittels „gesmockt" waren, Spitzen und Schmucksachen. Nur Mrs. Newbery und Miß Macbeth – Glasgow schickten Kleider, schön abgetönt in der Farbe und mit wundervollen Auflagestickereien in grünen und blauen Tönen. – Man hatte auch versucht, Geschäftshäuser

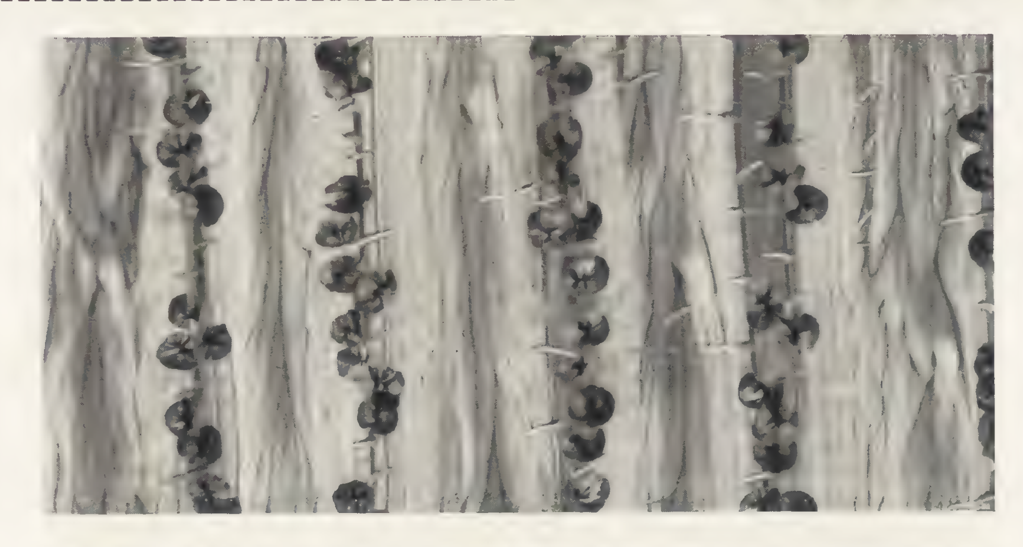


FRAU FIA WILLE-BERLIN. Gesticktes Abendkleid.

zur Beschickung der Ausstellung zu veranlassen. Aber nur Gerson – Berlin und Hirsch – Köln hatte einiges Interesse gezeigt. Es war nicht schwer, aus den Schränken, wo Tausende von Kleidern auf den Bügeln hängen, einige herauszufinden, die frei vom Kleinkram der Mode, als vorbildlich hier ausgestellt zu werden verdienten. Die Mode hatte gerade jetzt mit den Schulterkragen, den japanischen Ärmeln und den Faltenröcken schöne Motive. Den Besucherinnen der Ausstellung gefielen diese Kleider am besten. Da es Straßenkleider waren, so waren sie ohne Konkurrenz. Nicht ein einziges Straßenkleid war sonst eingeschickt. Die Künstlerinnen fühlen instinktiv, daß sie im Straßenkleid noch nichts besonderes erreicht haben. Wenn dem Durchschnitts-Modeschneider jedes Bewußtsein von gut oder schlecht der Gesamtform und des Ornaments mangelt, so fehlt der künstlerischen Schneiderin vorläufig noch die vollständige Beherrschung der Technik, die gerade zu einem Straßenkleid notwendig ist. Bei einem faltenreichen Gesellschaftskleid, das keine Nähte zeigt und durch Form und Farbe allein schon eine Wirkung ausübt, kann man sich über minderwertigeTechnik hinwegtäuschen lassen. Die schlichte Solidität eines Straßenkleides verlangt eleganten Sitz und tadellose Arbeit. Die Künstlerin soll das Handwerk erst gründlich erlernen, erst dann kann sie hoffen, Einfluß auch auf den großen Betrieb zu bekommen. Wenn sich das Geschmacks-Niveau der Frauenkleidung heben soll, so genügt es nicht, daß ein paar intelektuelle Frauen einige Künstlerinnen beschäftigen. Der Großbetrieb muß, wie in allen andern Kunstgewerbezweigen, mit künstlerischen Kräften arbeiten. Ginge es nicht ab ohne ewig wechselnde Moden, so sollte die Künstlerin wenigstens vor Mode-Torheiten bewahren dürfen und helfen neue Motive zu erfinden. Noch immer reisen die Geschäftsinhaber vor jeder Saison nach Paris, um sich dort die neuesten Farben und Kleider von Paquin als teuer erkaufte Almosen in die Hand drücken zu lassen. — Wir gingen solange um fremde Intelligenz und fremden Geschmack betteln, daß uns das Ehrgefühl verloren ging. Teilt den Riesenpreis für ein einziges Pariser Hutmodell in einen Monatsgehalt für eine deutsche Künstlerin, die ihre Seele dafür hingeben wird. — ANNA MUTHESIUS.



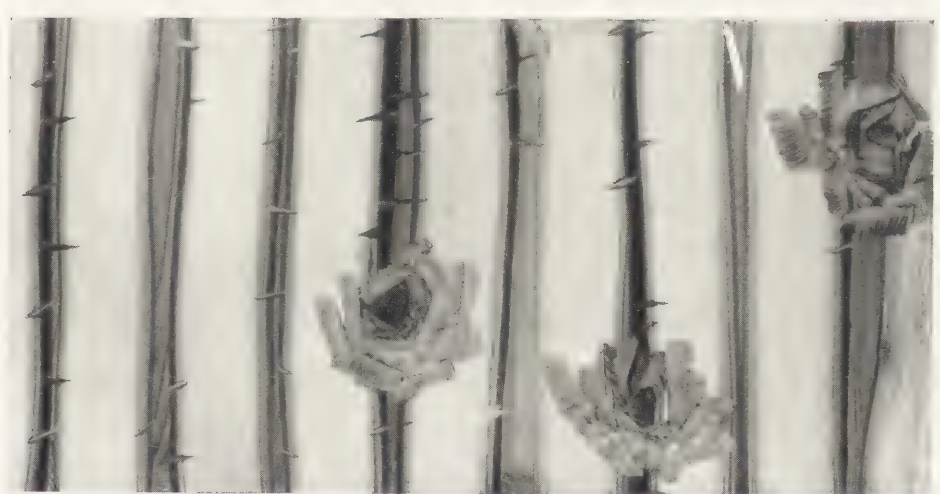
FRAU ELSE OPPLER-LEGBAND-BERLIN. Blaues Sammetkleid mit Perlennetzwerk.

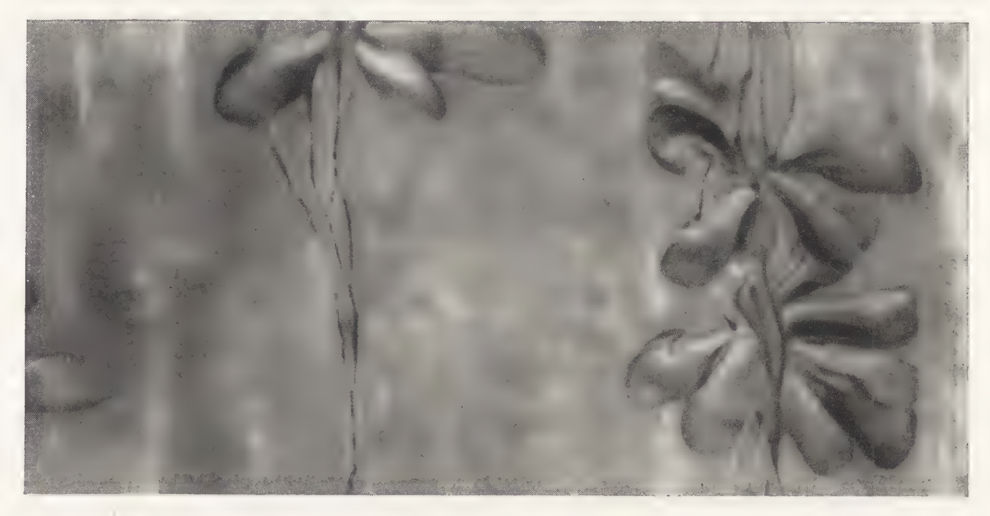




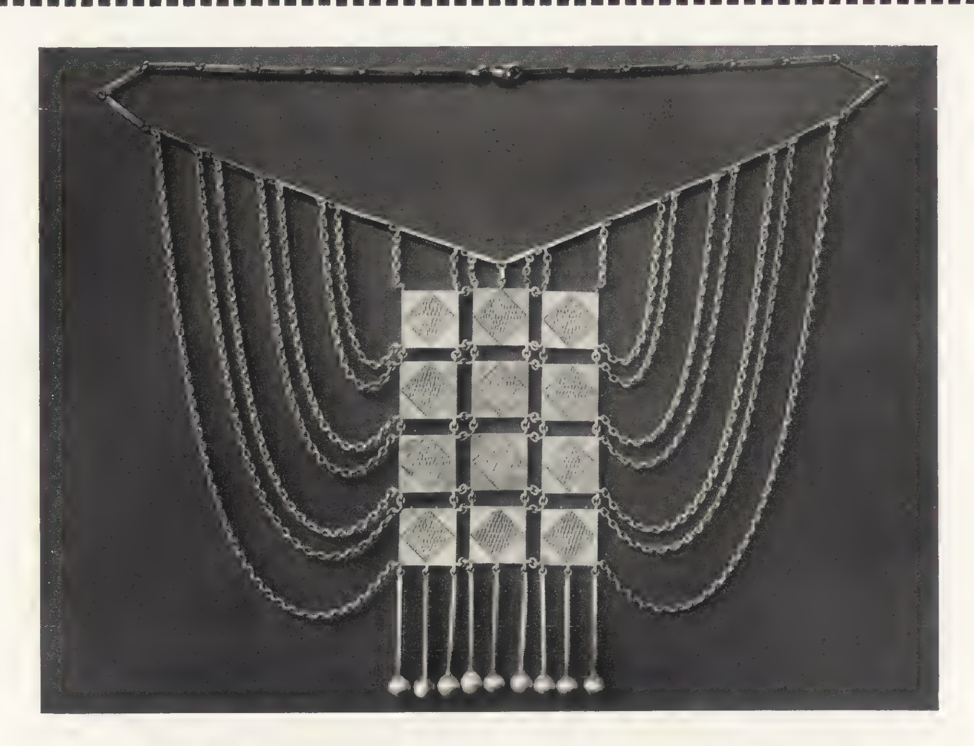


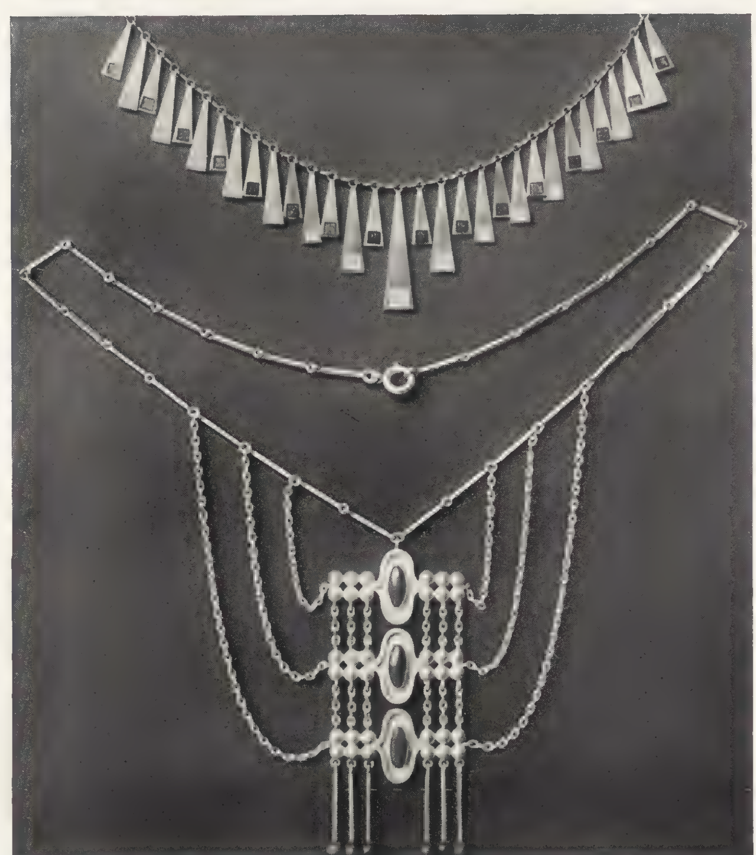
WILHELM RAUCH—HAMBURG. VORSATZ-PAPIERE IN KLEISTER-MARMOR.





WILHELM RAUCH—HAMBURG. HANDGEFERTIGTE VORSATZ-PAPIERE IN KLEISTER-MARMOR.





ARCHITEKT
HANS OFNER
WIEN.

HALSKETTEN.
SILBER MIT
EMAIL.

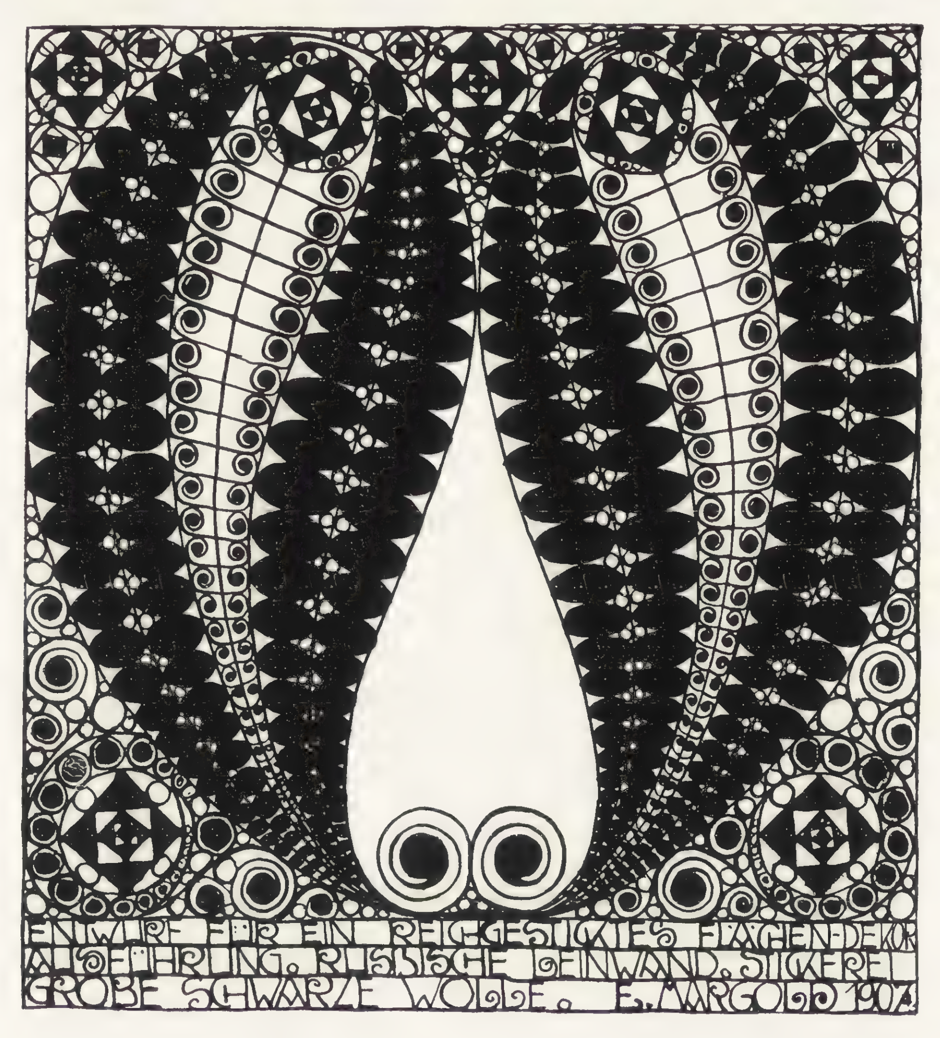
HANS OFNER—WIEN. HALS-BÄNDER, GÜRTEL-SCHLIESSEN UND ANHÄNGER.



EMANUEL JOSEF MARGOLD—WIEN. Entwurf für ein gesticktes Kissen.

DIE ZUKUNFT DER KÜNSTE.

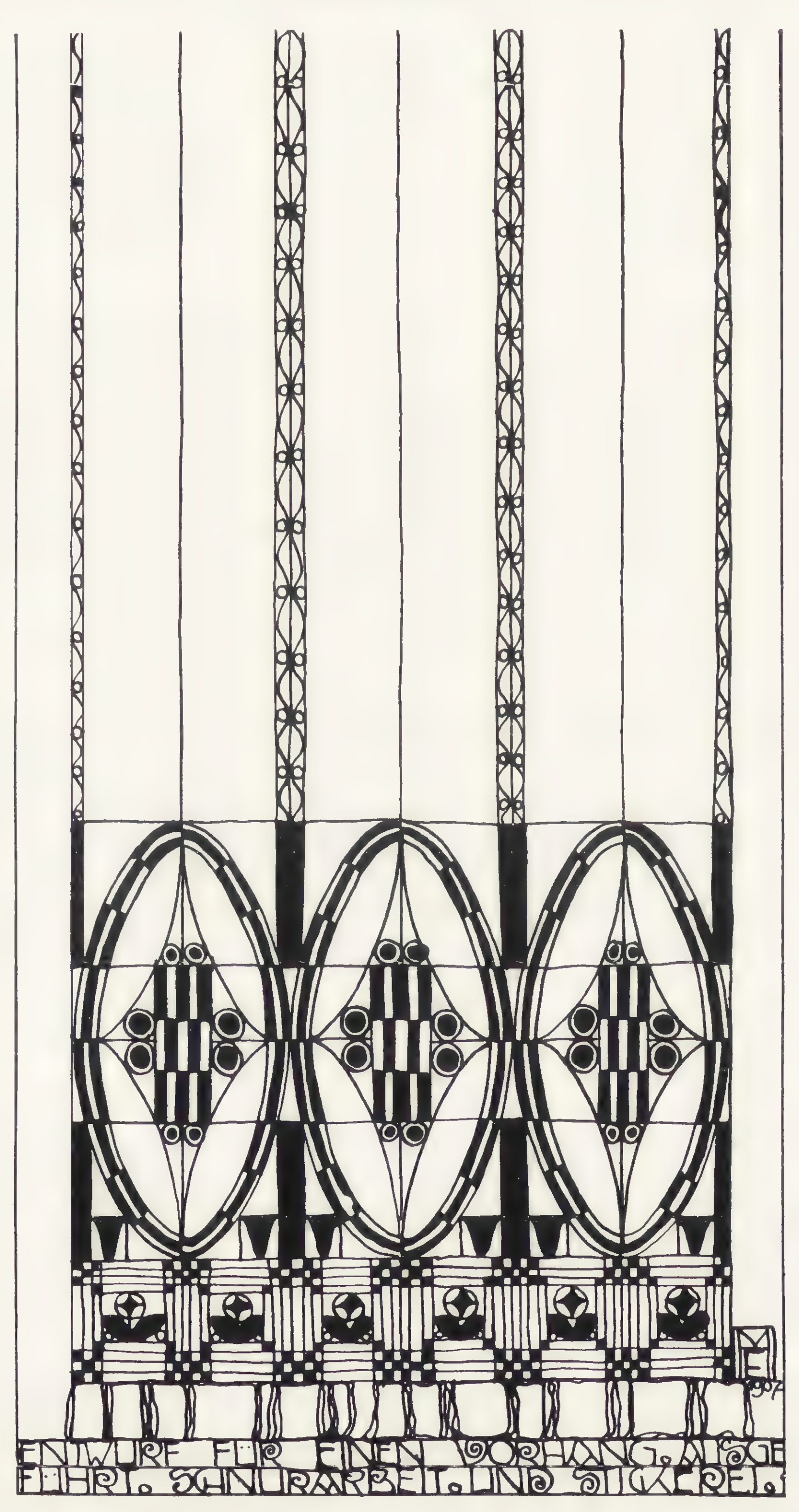
So ist es denn eine Tatsache geworden. Die Mathematik, die Wissenschaft hat gesiegt über die malende Hand. Sah ich doch unlängst selbst die neuesten farbigen Aufnahmen nach dem neuen Verfahren in einem Schaufenster unserer Stadt, und sie zeigten die Natur ebenso zarttönig, ebenso farbenecht, ebenso groß und auch so auf jede falsche Gebärde verzichtend — wie ein Spiegel. Trotzdem werden wir natürlich noch viele „neue Verfahren" erleben, bevor das Problem der farbigen Photographie ganz gelöst sein wird. Allein man darf wohl schon bei dem jetzigen Stand der Dinge einen Rückschluß auf die Malerei wagen, man darf untersuchen, inwieferne sie sich einer solchen Konkurrenz — der schwersten nämlich! — gewachsen zeigen dürfte. Sie wird versagen. Sie wird einfach, klipp und klar gesagt, versagen. Denn nur die größten Individualitäten haben uns noch etwas zu sagen, steht die blanke Natur neben ihnen; die anderen Maler ... doch ich will lieber schweigen. Die Herren von der Palette werden sich eben einmal ihres Amtes gründlich besinnen müssen. Darauf, daß malen auswählen heißt, daß Malerei stumme Musik sein sollte, Farbenpracht und -Harmonie. In der Zukunft wird also nur das dekorative Gemälde möglich sein; die angewandte Zeichnung jeglichen Genres, das Fresko, das leuchtende Kirchenfenster — sie werden eine ungeahnte Blüte erleben. Vor allem aber



EMANUEL JOSEF MARGOLD—WIEN. Entwurf für ein gesticktes Kissen.

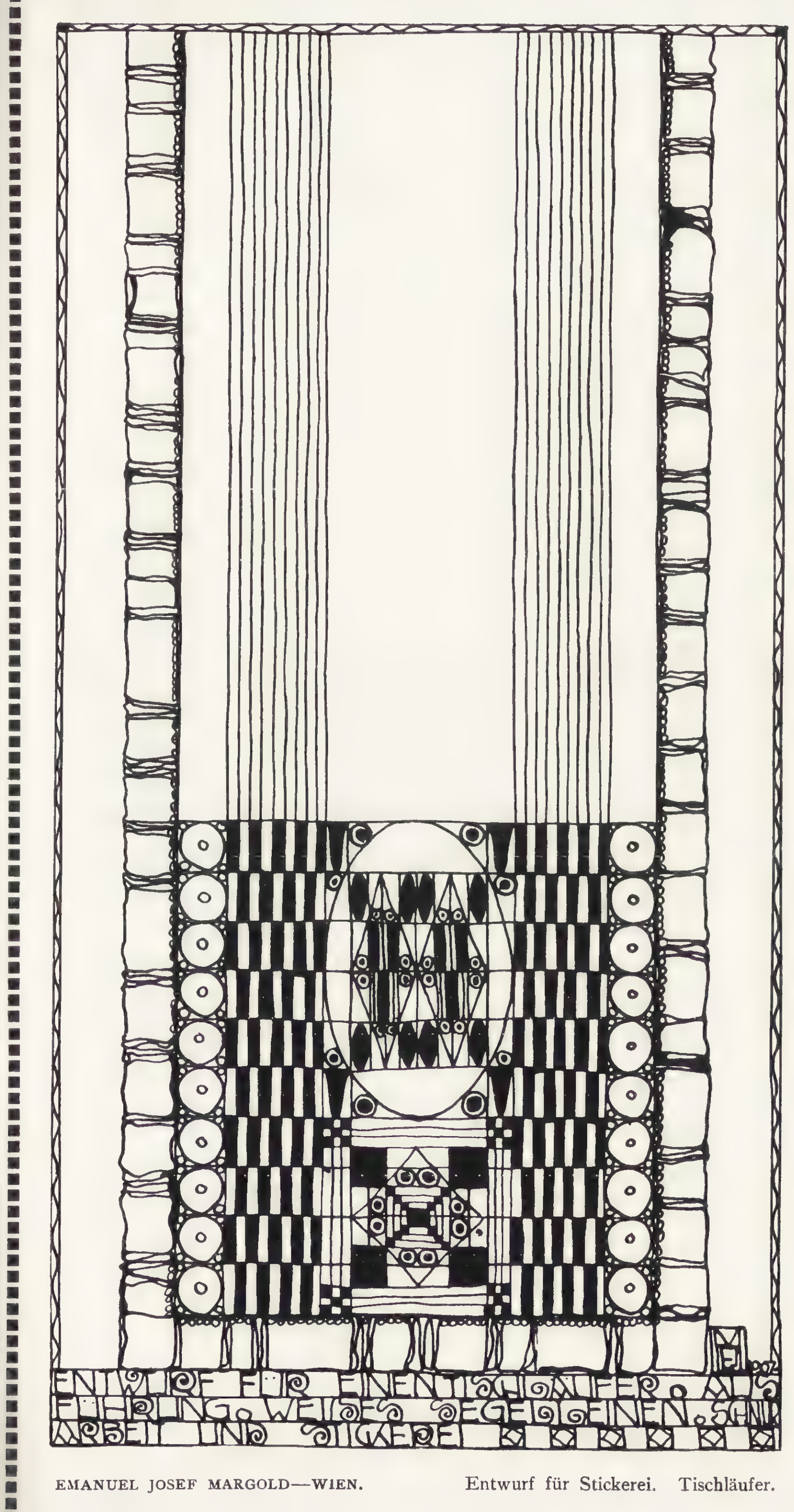
wird die Zukunft das Zeitalter der Koloristen werden; man wird nach großartigen Farbensinfonien streben, nach Pracht und tiefer Glut; die Schönheit des Himmels, goldner Blätter, des ewigen Meeres und der Edelsteine ganz ausschöpfen . . . Denn erlesene Farbenklänge geben, das kann die Optik nicht. Gehört aber die malerische Zukunft dem Flächenkünstler und namentlich und zu allererst dem Koloristen: wer wird künftighin die Architektur führen?

Wir haben es schon im Profanbau angedeutet, wie wir uns deren Entwicklung denken. Mit den stets größer werdenden Fensterflächen, mit dem eilfertigen Sichverbeugen vor dem rein und allein Praktischen muß notwendig ein Knapperwerden von Schmuckmitteln und Schmuckformen handinhandgehen. Das städtische Mietshaus, Kaufhaus, Warenhaus, sie werden, wenn nicht gar das Eisen einmal die ganze Rolle übernimmt, immer einfacher werden – und es ist kein Scherz von uns, wenn wir in der Rückenfläche derartiger Objekte, wenn wir in den Hofansichten etc. die Bilder einer künftigen Großstadt-Architektur sehen. Die großen Staatsbauten u. dergl. mögen ja allerdings noch geraume Weile die steinerne Lüge der Antike und ähnliche Stillügen protegieren, das verschlägt nichts. Haben sie doch auf das heutige Leben schon fast gar keinen Einfluß mehr . . . Prächtig wird sich aber das Landhaus entwickeln. Ja, der Landsitz in jeder Form, heiße er nun kleines Häuschen, Villa, Herrenhaus, Schloß, wird mehr und mehr Künstler-Architekten in seine Dienste zu locken wissen. Gartenstadt, Villenkolonie, die Flucht aufs Land, die künstlerische



EMANUEL JOSEF MARGOLD—WIEN. Entwurf für Stickerei. Vorhang.

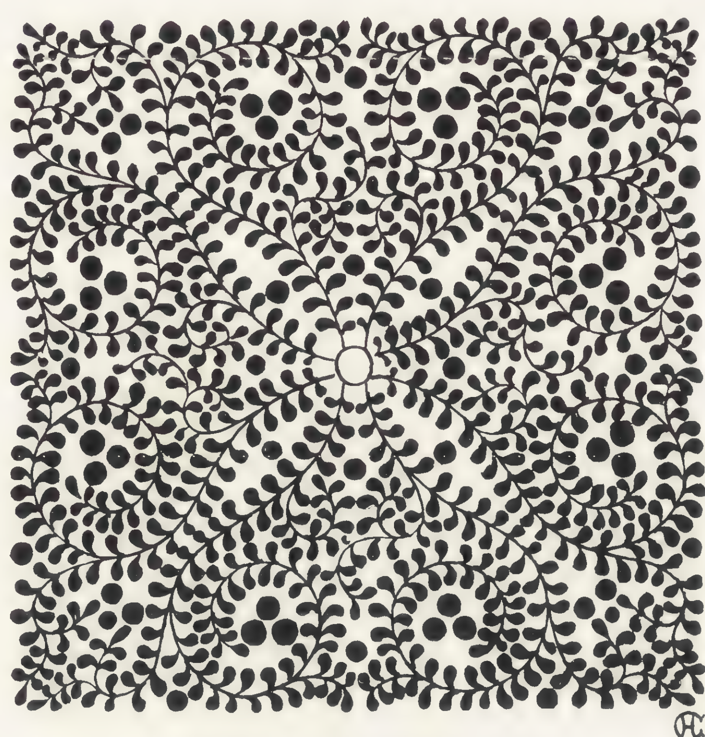
Landarchitektur, sind sie etwa nicht der Traum jedermanns heutzutage? Daß auch die „Raumkunst“, d. h. die Innen-Architektur noch eine glänzende Zukunft vor sich hat, liegt auf der Hand. Kann man sich ja selbst heute schon mit recht geringen Mitteln ganz wundernett einrichten. Und wer täte dies nicht gerne, wenn die Sache einmal noch weniger kostet und sich das Verständnis für Hauskultur noch gehoben hat? — Eine andere große, ja die großartigste Kunst aller Zeiten und Völker vielleicht, harrt freilich noch sehr, sehr des Verstehens, des Rufes . . . Darf ich denn überhaupt nur von ihr reden, ohne daß man mir die Schellenkappe aufsetzt? Wie heiße ich sie stolz und leise? „Monumentale Architektur“. Von ihr träume ich in gleitenden Tagen und in großen Nächten . . . aber auch ein Dülfer, ein Theodor Fischer und andere erlauchte Künstler opfern ihr mit Gedanken und Stift. Sie wird neue Altäre, neue Dome, gewaltige, säulenstarrende Tempel errichten, edle Schöpfungen der Plastik in nur der Schönheit erbaute Hallen stellen, menschliche Körper wie weiße Flammen in dem Frühling eines Berg-Waldes auf-



EMANUEL JOSEF MARGOLD—WIEN. Entwurf für Stickerei. Tischläufer.

wachsen lassen, die „Schaumgeborene" auf schlankem Piedestal den Strand und die aufrauschende Meerflut krönen heißen. Keine Friedhöfe mehr, sondern eherne Tempel des Schweigens und des Todes, himmelanstrebend aus den ungeheuren Baummassen großer Parks sich lösend! Keine Gemäldegalerien, aber um ein weihevolles Bild einen harmonischen Dom! Säulenreihen und ein murmelndes Bassin, Steinfiguren und das Halbrund der Beschauer . . . „Träume" wird man sagen. Nein, ich versichere euch, diese Kunst muß einmal kommen. Und gerade zwischen dem Sausen der gewaltigen Maschinen unserer Tage ist es mir, als höre ich schon ihre Stimme, als hörte ich sie schon heranschreiten. Sie braucht freilich alles. Dienen wird ihr müssen, was irgend groß. – Übrigens ich habe von noch einer Kunst zu reden, von der angewandten, jener, die kommen mußte und der bald sehr große Gebiete gehören werden, ja, alle Länder, in denen Kultur heimisch. Wir glauben eben daran, daß einmal alles im Hause sich sachlich und doch hübsch darbieten wird, glauben es, daß die ‚angewandte' zum Kaufmann und Industriellen, zum einfachen Bürger und zum Gelehrten kommen werde – zu allen, zu allen.

MORIZ BARON LASSER.



AUSFÜHRUNG: WEISSER GRUND MIT GOLD.

HELENE
GEIRINGER
WIEN.



ENTWÜRFE
ZU FARBIGEN
STICKEREIEN.

AUSFÜHRUNG: GROBES LEINEN, BLAUE SCHNÜRE UND ROTE TUPFEN.









PROFESSOR
PAUL LANG
STUTTGART.

ENTWÜRFE
FÜR GOLD-
PRÄGUNG.

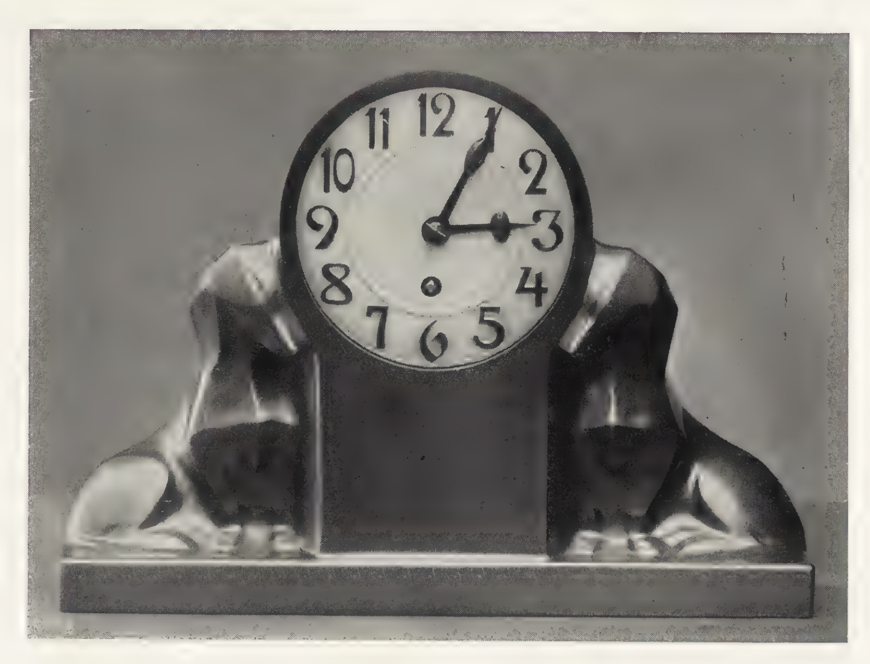


HUGO FRANZ KIRSCH—WIEN. PORZELLAN-FIGUREN.

H. FR. KIRSCH
WIEN XIII,
MOSSBACHER
GASSE 18.
EIGENES
FABRIKAT.



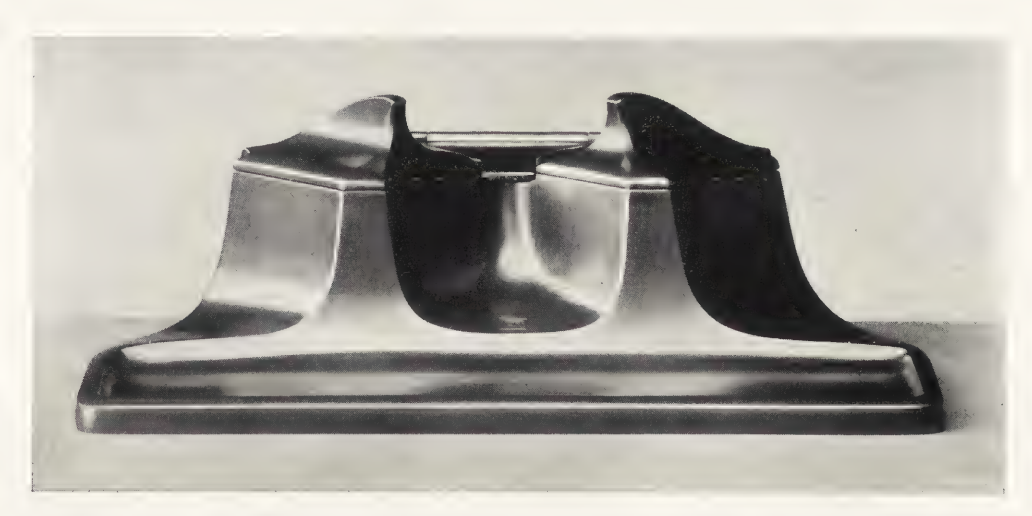
PORZELLAN-
GRUPPE.



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Standuhr in poliertem Gußeisen.

EIN NEUES GRABMAL VON HERMANN OBRIST.

Die Plastiker sagen: Es ist keine Plastik, die Architekten meinen: Es ist keine Architektur. Beides soll als Verdammungsurteil gelten, und es beweist doch nur, daß man gerade in Fachkreisen dem neuen bildnerischen Gedanken, den Obrist vertritt, völlig verständnislos gegenübersteht. Was nicht Plastik ist, muß Architektur sein, hört man da heraus. Aber das steht nirgends geschrieben. In den Urteilen über Obrists Prinzipien – ich selbst leugne nicht, daß ihm ihre schöpferische Darstellung erst in der allerjüngsten Zeit gelungen ist – offenbart sich wieder der alte Fehler, daß man an Kunstwerke herantritt nicht mit offenen Augen, nicht mit dem guten Willen, zu sehen



PROFESSOR ALBIN MÜLLER—DARMSTADT. Tintenfaß in poliertem Gußeisen.
Ausführung: Fürstlich Stolberg'sches Hüttenamt, Ilsenburg a. H.



HERMANN OBRIST—MÜNCHEN. Familien-Urnengrabstätte.

und aufzunehmen, was geboten wird, sondern mit Begriffen, vorgefaßten Meinungen, fertigen Maßstäben. Dabei kann nichts gutes herauskommen.

Hermann Obrist verwendet den Stein zur Charakterisierung des jeweiligen Zweckgedankens. Er hat dabei die Entdeckung gemacht, daß der Stein, was seine konstruktiven Notwendigkeiten anlangt, ein äußerst schmiegsames Material ist, das dem Künstler viel mehr Freiheit läßt, als beispielsweise das Holz dem Möbelzeichner geben kann. Er nützt diese Freiheit aus, mit Bewußtsein und Absicht, und dieses Verlassen der Tradition befremdet. Er hat auf diese Weise bis jetzt zwei größere Werke hervorgebracht, die seinen Gedanken in vollkommener Art repräsentieren, zwei Grabmäler, deren eines hier im Bilde vorgeführt wird. Obrist erfüllt den Stein mit Drama und Bewegung; er läßt ihn sprechen, sich stofflich in jeder Weise enthüllen, er läßt ihn einschließen, streben, wachsen, greifen und umklammern. Der Gesamteindruck ist ruhig und feierlich, jeder Gedanke leicht nachzudenken, jede Form in ihrem Sinne sofort zu erkennen. Keine Frage, daß dieses Grabmal, nach Beseitigung einiger Unvollkommenheiten, die unterlaufen sind, zum Besten zählt, was die neue Bewegung auf diesem Gebiete erzeugt hat.

WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.



FRITZ ERLER—MÜNCHEN. Gemälde: »Vater Noah«.

FRITZ ERLERS WIESBADENER FRESKEN.

GEORG MUSCHNER—MÜNCHEN-PLANEGG.

Kein Zweifel, Fritz Erlers Fresken im Muschelsaal des Kurhauses in Wiesbaden haben etwas Neues, das die Gemüter in Bewegung setzt. Das Publikum gerät vor diesen Bildern in Aufregung; Kenner gestehen kopfschüttelnd: das sei etwas Bedeutungsvolles. Die Presse nannte ein paar Dutzend Vorbilder aus alter und neuer Zeit. Mit Vorbildern ist hier nicht auszukommen. Fritz Erlers Kunst hat wohl nur mit zwei Malern innere Zusammenhänge, mit Feuerbach und Böcklin.

Die Fresken treten in eine Zeit erneuter Schiebungen. Was wir vor zwanzig Jahren modern nannten, erscheint uns zum Teil wieder überlebt, zum Teil nie modern gewesen. Und doch gilt es gerade jetzt, die Errungenschaften der Wenigen, die Entwicklung gebracht, auszugestalten. Wir stehen vor dem Schauspiel, daß, während die bekannten dekorativen Richtungen durch ihren Zenith gehen, ein neuer Entwicklungsträger der dekorativen Malerei hervortritt.

Die Freske gehört vorwiegend zur Kunst größeren Stils. — Vielen sind die Wiesbadener Wandbilder in Form und Inhalt nicht klassisch genug. Sie vergessen, daß neue Werke ihre eigene Klassik anstreben. Neue große künstlerische Taten laufen im wesentlichen auf dieselben alten großen Gesetze hinaus — ich nenne besonders das der Vereinfachung — und sind höchstens neue Lösungen. Diese aber sind bei der augenblicklichen Konstellation nur zu erreichen, wenn die Ergebnisse des Naturalismus nicht verloren gehen, sondern zu neuklassischen Werken ausreifen.

Die Wandbilder sind geschaffen, um einen modernen Kursaal zu schmücken. In dieser praktischen Aufgabe liegt ein Schlüssel zur künstlerischen Konzeption. — Das Thema lautete: die vier Jahreszeiten. Die Behandlung war frei



PROFESSOR FRITZ ERLER—MÜNCHEN. Fresko im Wiesbadener Kurhaus: »Der Winter«.

PHOTOGRAPHIE, VERLAG FRANZ HANFSTAENGL—MÜNCHEN.

gestellt und war doch gebunden an: die vorhandene Architektur, die Technik der Freskenmalerei, den Sinn, dem die Bilder dienen sollen.

Der Raum war ohne Beziehung auf die kommenden Gemälde entstanden. Es wurde an der Ausgestaltung des Saales noch gearbeitet, während die Fresken konzipiert, während sie aufgetragen wurden. Der Erbauer hat das Verdienst, den Maler berufen zu haben; dem Künstler gebührt Anerkennung, wenn in Folge glücklichen Wurfs Architektur und Malerei nicht kontrastieren. Beachten wir gleich ein Mittel, durch das der Künstler in diesen reichen eigenartigen Saal sich zu fügen verstand: er schuf sich eine eigene Wand; durch alle fünf Fresken geht ein in Farbe und Ton gleichartiger Hintergrund mit einem einheitlichen wandartigen Charakter. Oder sagen wir: der Künstler verdeckte die Wand nicht, sondern ließ sie erst recht als solche hervortreten. Hier liegt eben eine neue Auffassung von den Aufgaben des Wandbildes. Früher verdeckte man die Wand als etwas Rohes und malte dicke Farben darauf. Im Bilde aber schuf man Luftperspektiven, weite Ausblicke in fernes Land, also Löcher in die Wand; während doch eigentlich die Wand Etwas sein soll, das den Raum abgrenzt, den Bewohner ein-



DETAIL DES NEBENSTEHENDEN BILDES



PHOTOGRAPHIE, VERLAG FRANZ HANFSTAENGL—MÜNCHEN.



PROFESSOR FRITZ ERLER—MÜNCHEN.

FRESKO IM WIESBADENER KURHAUS: »DER FRÜHLING«.

hüllt und nur durch den Schmuck anheimelt. — Die Zeit für die Ausführung der Fresken war außergewöhnlich knapp: vom Auftrag an bis zur Vollendung sechs Monate. Die Ausführung selbst geschah in etwa zehn Wochen; sie konnte nur mit Hilfskräften rechtzeitig vollendet werden.

Die Technik der Wandmalerei ist ein brachliegendes Feld. In Folge Mangels an Aufträgen fehlen unseren Künstlern handwerkliche Erfahrungen in großzügiger Wandmalerei. Wir haben Schablonen, die einfach das Ölbild ins Große umsetzen; wir haben aber wenig neuere Beispiele für Freskentechnik. In Wiesbaden mußte die Wirkung der Mineralfarben auf dem Kalk erst erprobt werden. Die Skizzen wurden, klein aber genau, im Atelier gemacht und dann übertragen. Der Künstler begann mit dem Kinde in »Alter und Jugend« und mußte es mehrmals herunterschlagen. Dabei stellte sich heraus, daß man in den Einzelheiten nicht weit gehen konnte. Feinere Detaillierung war auf drei Meter schon nicht mehr sichtbar. Die Technik bestimmte also zum Teil den Stil. Die Eile verbot großes Experimentieren. Wenn man allein etwa 35 Figuren in 70 Tagen auftragen muß, so ergibt sich für jede zwei Tage, für ein Bein, einen Arm wenige Stunden. Ein Verweilen stellte das Ganze in Frage. Es mußte Alles auf den ersten Wurf sitzen. Die Gefahr lag nahe, daß bei solcher Arbeit die Bilder in Einzelheiten zerfielen; aber der Zusammenhang hat sich gesteigert. Schon die Struktur seiner Arbeitskraft scheint diesen Künstler auf den großen Wandauftrag zu verweisen. Wir vermuten auch, daß man solche Werke gar nicht von ihm erwartet hatte, sondern wenige allegorische Figuren, ein paar Bäume, kurz das Übliche, und daß man überrascht war darüber, was der Künstler aus seinem Auftrag gemacht hat.

Bei aller Freiheit, die für die Behandlung gelassen war, lag doch im Zweck die engste Grenze: es sollten Kurhaus-Fresken werden! Und ich fasse die vollendeten Werke als eine volkstümliche Tat auf und meine daher, es handelt sich an dieser Stelle, nächst der Schilderung der künstlerischen Qualitäten dieser Wandbilder und der Aufdeckung ihrer dekorativen Vorbildlichkeit, um eine kulturelle Einstellung für das deutsche Publikum. Sehen wir zu, was der Künstler uns gegeben hat.

Fritz Erler schuf fünf Werke, die ich wahrlich lieber nachschaffen, nachdichten möchte, als sie in beschreibenden Worten erklären zu müssen. Er schuf den Frühling: als einen Kampf, als ein Drama, als eine Komödie — oder wenn man will: als ein Märchen, als eine Ballade, als eine Hymne. Der Maler freilich konzipiert, was ich literarisch benenne, in Farben, und Inhalt ist ihm sekundär. Aber aller Kunst feinste Prüfung ist doch die auf den Gehalt: ob sie menschliche Werte schafft. Fritz Erler hat uns den Frühling neu erschaffen. Den Frühling, der in abgebrauchten Schablonen, in erstarrten Allegorien durch alle Künste hin totgehetzt war, der in der Natur und im Gefühl des Volkes ewig lebt, ein Sonnengott, den hat er uns in einem großen Symbol — d. h. ja »Bild« — in lachender Frische und Schönheit auferweckt. Ich nenne es keine Allegorie; der Künstler vermeidet in den Fresken alle üblichen Figuren und Embleme, dem Herbstbild fehlen sogar die Früchte. Und das Geheimnisvolle an dieser Kunst ist, daß sie trotz des ganz bestimmten Vorgangs, trotz der ganz individuellen Gestaltung an das Typische, an den ganzen Komplex des Begriffs »Frühling« rührt. Das Bild hat Fülle der Deutung und Wirkung. Ich kann mir sehr wohl denken, daß es stärkende Heiterkeit, gesundende Frische in den Seelen verbreitet — kann ein Kurhausbild eine bessere Wirkung haben? Sämtliche Fresken haben diesen durchgängigen Pulsschlag einer männlichen Kraft und Heiterkeit; sie stellen einen seelisch aufrichtenden, einen fast physisch mitreißenden Gefühlsappell dar. Nichts Dekadentes, nichts Sentimentales! Fritz Erler hat den Klang seiner »Jugend«-Bilder ins Große, Volkstümliche, Neuklassische erhoben. Nun denke man an unsere Zeitströmung: Verjüngung durch die Natur; an den monistischen pantheistischen Zug des zwanzigsten Jahrhunderts. Grade zur Zeit der rollenden Maschinen fühlt man ergriffen die kleinsten Knospenwunder der Natur — da soll ein deutscher Maler in einem für weite Kreise bestimmten Bilde uns nicht den Frühling also auferwecken dürfen? Und wie den Sieg des Frühlings, so stellt der Künstler die ernste Heiterkeit des scheidenden Herbstes, die Freuden des Sommers und des Winters dar; und spottet ein wenig der Frommen: selbst die heiligen drei Könige gehen dem neuen Stern moderner Lebensfreude nach. Mir scheint besonders bedeutungsvoll, daß der Künstler wagt, moderne Kulturerscheinungen: Badeleben, Fasching, für die große Darstellung zu erobern, und so wirklich Werke der Zeit gibt mit dem Gehalt positiver



DETAIL VON VORSTEHENDEM BILDE »FRÜHLING«.



PROFESSOR FRITZ ERLER—MÜNCHEN.
FRESKO IM WIESBADENER KURHAUS: »DER SOMMER«.

PHOTOGRAPHIE, VERLAG FRANZ HANFSTAENGL—MÜNCHEN.



DETAIL DES NEBENSTEHENDEN BILDES.



PHOTOGRAPHIE, VERLAG FRANZ HANFSTAENGL—MÜNCHEN.



PROFESSOR FRITZ ERLER—MÜNCHEN.

FRESKO IM WIESBADENER KURHAUS: »DER HERBST«.



PROFESSOR FRITZ ERLER—MÜNCHEN. *
FRESKO IM WIESBAD. KURHAUS: »JUGEND UND ALTER«.



DETAIL DES NEBENSTEHENDEN BILDES.



PROFESSOR FRITZ ERLER—MÜNCHEN. Supraporta.

fortschrittlicher Weltanschauung. Vielleicht aber ist ihm von diesen Qualitäten seiner Werke wenig bewußte Absicht gewesen. Werden wir dem Maler gerecht und seiner Kunstsprache.

Der sieht in Farben, Linien, Formen. Und das Gesetz ihrer Sprache nennt man den Atem, den Herztakt, den Rhythmus des Werkes. Ich kenne keine gleich einfache und — äußerlich und innerlich — so bewegte, in Farben und Linien so melodische, in der Intensität der Zusammenhänge so inbrünstige Komposition wie diese. Wie Richard Strauß — ohne die Künstler sonst vergleichen zu wollen — fast dynamische Tonkraft aufweist, Fritz Erler gibt Etwas von der dramatischen Schnelligkeit der Bühne: wie auf der Szene geht da oben ein Stück lebendiger Dichtung vorüber mit allem äußeren Bewegen, mit allen seelischen Akzenten einer dramatischen Entwicklung, nur eben in Farben dargestellt und in Linien. Sehen wir zu:

Wie mit Fanfaren setzt das Bild ein. Die Fahnen, zum Knäul geballt, — ein feiner Regiezug dieses Malers einer neuen Theaterkunst — spielen alle Farben wie im Auftakt an. Unten ein halber Mann, ein laufendes Bein, eine im Lauf geballte Faust, eine steif vorgeworfener Kopf, der ganze Kerl bewegtes Zickzack. Danach die schräg stehende elastisch gespreizte Gestalt des überschlanken Jünglings, ganz Angriff, ganz Lanzenstoß. Danach der ragende, ruhig tronende Mann auf Rosses Rücken, über die Unruhe unten emporgehoben. Die Bewegung wird aufgenommen durch das Heben des Hufes, durch das Zielen der Lanze — diese schneidet fast das ganze Bild und wird doch nicht zum Fehler, sondern hilft dem Sinn; wird fortgesetzt im breiten Zickzack des ersten Wintergreises, durch den ganz zur Eile geknickten Laufschritt des zweiten — und wieder als Ausklang dieser Bewegungsdramatik nur ein Paar Beine.

Vergleichen wir den besonders reproduzierten Ausschnitt. Wie ist hier im Zentrum des Bildes Aufbau, Gehaltenheit und Fließen der Linien gegeben! Über dem schrägen Jünglingsschenkel baut sich der steile Manneskörper empor; die Steilheit der Linien, im Doppelbild der Arme verstärkt, wird ausgelöst durch Kranz und Krone und niedergeführt über den Bug des Pferdes. Das ruhige Hell des Leibes ist gegen die schnellen Wellen der Fahnen gesetzt. Und hinter Roß und Mann sind dunkle Gestalten gestellt, wie dunkle Unterklänge, die die Körper in plastischer Weichheit, in gefühlsschwerer Tonung vordrängen. So wird dieser Frühling zu einer Lichtgestalt, von der letztes Winterdunkel



PROFESSOR FRITZ ERLER—MÜNCHEN. Supraporta.

abgefallen ist. Die Modellierung aber dieses Oberkörpers hat sieghafte Verve, Lust und Fülle.

Der »Herbst« weist eine verwandte Komposition auf, doch gibt er sich reicher, voller, breiter. Wagen, Bullen, Gewinde sind mächtig; die Männer massiger, die Jünglinge und Mädchen aber gebrochener im Bild der Bewegung. Der Herbst ist mit richtigem Empfinden kontrastreicher gegeben. Wenn beim Frühling Wintergestalten die Gegensätze auslösen, so kommen sie im Herbst selber zum Ausdruck: sein größerer Ernst löst Humor aus, sein schwerer Reichtum Verzückung. Die Farben tragen dem Rechnung; sie sind voller, greller, fahler.

Ganz anders sind »Sommer« und »Winter« komponiert. Hier hat das Format eine konzentrische Führung verlangt. Im »Sommer« zu beiden Seiten eine ragende Gestalt und zur noch festeren Abschließung Gerüst und Pfahl, die das Ganze eminent zusammenhalten und aus einem bloßen Gruppenbild erst ein Gemälde, eine Landschaft machen helfen. Dann — man vergleiche wieder den besonders reproduzierten Ausschnitt — Auftakt des Linien- und Farbenreigens, ausgehend vom Mohr: in dem Kinde, das an die Mutter sich schmiegt, wie beide sich an den Felsen schmiegen; dann die mit sinnbetörender Anmut geführte Rückenlinie der Frau, parallel der Schwung der springenden Woge; die wirft den Blick zu den erhobenen Armen der Nächsten; nun macht er gleichsam eine Verschlingung mit beiden verschlungenen Frauen und gleitet nieder zur Knienden — um mit den Wellen wieder den Kreislauf zu nehmen zum Kinde, ein ewiges Rondo. Das fernstehende Weib, das steigende Gerüst, das lichte Schloß, der Vogelflug, die Wellen — Alles nur Gegenspiel und Auslösung.

»Frühling« und »Herbst« sind großzügige Natursymbole, stark vermenschlicht, naturalisiert — oder besser: der Naturalismus ist hier wieder zur Kunst erhoben. »Sommer« und »Winter« sind etwas genrehafter geraten. Die Darstellung gleitet durch zwei Natursymbole über das Naturbild »Sommer« zu einem Kulturgemälde, dieses so in die Natürlichkeit des Ganzen einziehend, daß es überall Menschen von gleicher Art zu sein scheinen: der Frühling, die Frauen am Strande, die Masken des Faschingsbildes. Und über die Lust des Faschings führt — bedeutungsvoller Weise — der Künstler uns zu »Alter und Jugend«. Dieses wirkt wie ein feierliches Gegenstück zu jedem einzelnen und löst sie alle gleichsam in die



FRITZ ERLER—MÜNCHEN. »HERBST-STIMMUNG«.
Eigentum der »Modernen Kunsthandlung« (Brakl), München.



FRITZ ERLER—MÜNCHEN. »MODERNE DIANA«.
Eigentum der »Modernen Kunsthandlung« (Brakl), München.

Darstellung des Ewigen, des großen Meeres der Zeit auf. Der ganze Zyklus der Wandbilder hat eine durchgeführte Komposition. Die Wiesbadener Fresken sind ein symphonisches Werk der bildenden Kunst. —

Wie die Vielseitigkeit des Gehalts muß man die Einfachheit der Durchführung beobachten. Letztere geht so weit, daß man Manches idyllisch, genrehaft nennen würde, wenn nicht daneben Großes stünde, siehe »Alter und Jugend«. Dann wieder klingt eine Überlegenheit auf, die die Darstellung selbst als eine humorvolle kennzeichnen würde, wenn die starken Qualitäten der Werke diesen Charakterzug nicht einfach als den Ausfluß großer Schaffensfreudigkeit einstellten. Dem Ernst der künstlerischen Arbeit entspricht die Sorgfalt und die Liebe, die auf die Details verwandt sind. Da ist kaum eine Verzeichnung. Die Gesichter sind reich im Ausdruck und jedes ist individualisiert. Da ist kaum ein Farbenton, der wiederkehrt; immer ist oder wirkt er nuanciert. Jeder Körper hat seine Farbe. Jedes Gemälde seinen Ton. Und doch sind alle fünf Bilder nur Phantasien über einige wenige Farben. Trachten, Schmuck, Geräte sind bis ins Kleinste originell. Aber die Beigaben bleiben dezent wie z. B. die Rosen am Boden im »Winter«. Die Lieblichkeit im Detail und der Humor — ich möchte lieber der Komödienzug sagen — sind zwei Reize der Fresken, die Kraft und Größe des Ganzen heben und zudem unser Herz gewinnen. Und die starke Eigenwilligkeit des Künstlers macht ihn uns wert und interessant. Es hat fast jede Freske eine Ecke, wo diese eigenwillige Klaue in irgend einer starken Natürlichkeit besonders deutlich durchbricht. Wie zart und dezent wirkt dafür das tanzende Paar und die badenden Frauen wie rein und keusch. Schönheit und Sorgfalt hält überall die Eigenwilligkeit in künstlerischem Gleichmaß. —

* * *

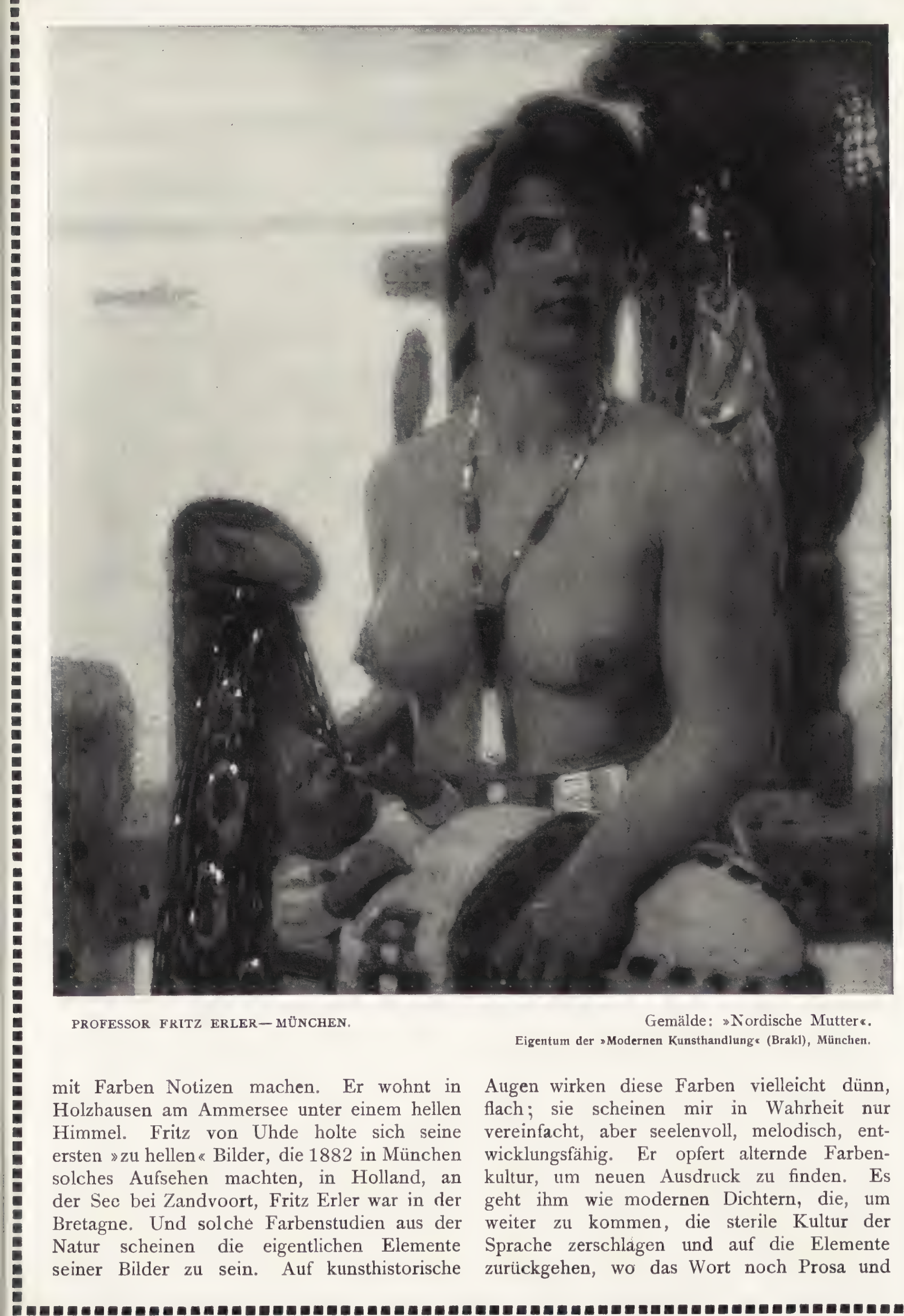
Zu oft liest und hört man vom »Zeichner der ‚Jugend'«, vom »Illustrator« Fritz Erler. Die Breslauer und Pariser Bilder, die vor der »Jugend« entstanden sind, beweisen, daß dieser Künstler nie Illustrator, immer Maler war; und damals schon hatte er viel von dem Maler der Fresken. Ähnlich ist es bei den anderen Künstlern der »Scholle«; die »Jugend« dankt ihnen einen Teil ihrer Frische und sie der »Jugend« reichere Bewegungsfreiheit. Durch die häufigen Aufträge haben sie Kenntnisse in die Erfahrung bekommen, während Andere sich nur mühsame Übung erwerben. Aber sie waren nie bloße Illustratoren, die hätten sich verausgabt. Sie sind immer Maler gewesen, seltsam erdig, beweglich, vorwärts drängend — und das hat sie wohl trotz der großen Verschiedenheit zusammengeführt. Fast alle sind sie dekorativ, in verschiedenster Art und in einem Sinne, für den das Schlagwort nicht mehr ausreicht. Versuchen wir den Maler der Fresken zu charakterisieren. Wir lassen diesmal Landschaft und Porträt und bleiben bei seiner dekorativen Kunst. —

Seine Linienführung war immer eigenwillig — eigenwillige Sensibilität scheint mir fast der vitale Quell seines Schaffens, vielleicht gar der Entwicklungsquell auch der Andern der Gruppe zu sein. Seine Linie verschmilzt innige träumerische, fast romantische Weichheit und harte energische Kraft, die oft ans Brutale streift; sie erscheint naturalistisch, ins Gehobene, Erhabene gesteigert, und zwar nicht durch stilistische Momente, sondern durch Klärung, Verstärkung, Veredelung des Natürlichen.

Seine Gestalten müssen wir germanisch nennen; oft drängt sich in seinen Männern und Frauen ein Typus vor, der nordisch erscheint — vergleiche die »Nordische Mutter«, die »Fremdlinge« u. a. Seine Bewegungen würde man pathetisch nennen, wenn sie nicht so viel originelle Natürlichkeit besäßen und viel Wärme im seelenvollen Ausdruck. Seinen malerischen Problemen geht er gerne ohne Rücksicht auf das Publikum nach; der Mohr im Damenbade, die Akkrobaten verblüffen den Laien — der Maler brauchte die Farbenflecke.

Aber mir scheint, der Organismus Fritz Erlers arbeitet nicht allein nach dem Körperhaften oder Linearen, sondern stark nach der Fläche hin. Die Augen, das Hirn dieses Malers projezieren ihre Eindrücke breit auf die Fläche als Flecke, als Farben. Selbst seine Linie ist für das Leben in der Fläche bestimmt. Wie er einen Kopf dreht, ein Bein stellt, ist sozusagen flächig gemacht. Dies sind eben die Zeichen eines dekorativen Genies.

Es ist schwer, von den Farben dieses Künstlers zu sprechen. Seine Palette zeigt ausgeprägte Eigenart. Am auffallendsten ist die »Helligkeit« seiner Farben, es sind höchste Töne. Die Fresken variieren eigentlich ganz wenige Noten, aber diese bis zur hellsten Möglichkeit. Auch diese Farben sind sozusagen ganz naturalistisch. Der Künstler scheint viele Studien vor der Natur zu malen, d. h. hier, die Natur nicht abklatschen, sondern



PROFESSOR FRITZ ERLER—MÜNCHEN.

Gemälde: »Nordische Mutter«.
Eigentum der »Modernen Kunsthandlung« (Brakl), München.

mit Farben Notizen machen. Er wohnt in Holzhausen am Ammersee unter einem hellen Himmel. Fritz von Uhde holte sich seine ersten »zu hellen« Bilder, die 1882 in München solches Aufsehen machten, in Holland, an der See bei Zandvoort, Fritz Erler war in der Bretagne. Und solche Farbenstudien aus der Natur scheinen die eigentlichen Elemente seiner Bilder zu sein. Auf kunsthistorische Augen wirken diese Farben vielleicht dünn, flach; sie scheinen mir in Wahrheit nur vereinfacht, aber seelenvoll, melodisch, entwicklungsfähig. Er opfert alternde Farbenkultur, um neuen Ausdruck zu finden. Es geht ihm wie modernen Dichtern, die, um weiter zu kommen, die sterile Kultur der Sprache zerschlagen und auf die Elemente zurückgehen, wo das Wort noch Prosa und



PROFESSOR FRITZ ERLER—MÜNCHEN. Gemälde: »Fremdlinge«.

Poesie ist und die Möglichkeit gibt, auf neuem Wege neue Poesie zu schaffen. So Fritz Erler: bei ihm erlangt der einzelne Farbenton innerhalb der Harmonie ein neues und besonders starkes Leben.

Ein anderer Fortschritt dieses Künstlers ist: er verläßt den Rahmen und geht wirklich zur Wandfläche über, wobei er, wie anfangs gezeigt, die Aufgabe der Wandmalerei anders auffaßt, einfacher als der Kunsthistoriker fordert. Wir sind gewohnt, dekorative Bilder im Rahmen als Schmuck auf der Wand zu sehen. Fritz Erler arbeitet in der Fläche, in die Wand hinein, wandgemäß.

Wir bringen einige dekorative Bilder dieses Künstlers aus älterer und neuerer Zeit, zum Teil unpublizierte. Im »Noah« treibt er noch Wandmalerei im Rahmen. Das Bild scheint etwa für ein vornehmes Kneipzimmer gedacht. Die »Fremdlinge« gehen



PROFESSOR FRITZ ERLER—MÜNCHEN. Deckengemälde: »St. Georg«. Im Amtsgericht in Pankow.

einen tüchtigen Schritt weiter, aber sie werden immer als in die Wand hineingelassen wirken; ebenso auch noch die »Supraporten«. Im »St. Georg«, einem ziemlich unbekannten Deckengemälde für den Saal des Amtsgerichts in Pankow, sieht man am besten das Werden seiner Technik. Da findet man einen ersten außergewöhnlich starken Ausdruck, erreicht durch die flächige Plastik der Gestalt. In den Fresken endlich schiebt er die Figuren vorn so zusammen, daß sie in der Wand stehen und doch in Luft und Leben vor dem Hintergrund.

In neueren Bildern — zur Zeit in der Kunsthandlung von Brakl in München — kehrt der Künstler, durch die Ölfarbe gezwungen, zum dekorativen Rahmenbild zurück. Hier verwendet er Landschaft und Porträt in intensiver Weise für die dekorative Wirkung. Auch benutzt er hier naturalistische Unterlagen zu dekorativen Symbolen, wie die »Nordische Mutter«, die »Herbststimmung«, die »Moderne Diana« zeigen, die scheinbar nicht mit gleichem Glück wie in den Fresken die vier Jahreszeiten variieren, die aber, weil sie ganz andere Ziele verfolgen, kaum mit den Wandbildern verglichen werden können.

Zum Schluß wollen wir der vornehmen Publikation der Firma Franz Hanfstaengl in München gedenken, die die Fresken in Wiesbaden mit anerkennenswerter Sorgfalt aufgenommen hat — die Photographien liegen unsern Reproduktionen zu Grunde —, um sie nun in technisch wertvollen Blättern und in gewählter Ausstattung zu einer Mappe zu vereinen. Diese fünf Gravüren werden für alle Kunstfreunde eine Freude bedeuten.

Wir aber freuen uns, daß gerade Wiesbaden diese Dokumente deutscher Kunst aufzuweisen hat, die Stadt, in der Fremde aus aller Herren Länder zusammenströmen. —

*

Eine umfangreiche Kollektion Erlerscher Gemälde, darunter auch die Kartons zu den Wiesbadener Fresken, wird nach Schluß der Erler-Ausstellung des Leipziger Museums vom 12. Januar bis Mitte Februar 1908 in der Königlichen Kunstakademie in Dresden (Sächsischer Kunstverein) und während des ganzen Monats März im Künstlerhaus-Berlin, Bellevue-Straße 3, ausgestellt werden. Die »Moderne Kunsthandlung« (Brakl), München, leitet die Ausstellungen.

PROFESSOR FRANZ METZNER.

VON ROBERT BREUER.

Wenn ein ernsthafter Mensch sich entschließt über einen einzelnen Künstler nachzudenken, so kann dies nur geschehen, weil der ernsthafte Mensch von dem Künstler ergriffen und erregt wurde. Ein die Alltäglichkeit durchbrechendes und aus dem gewohnten Niveau aufragendes Erlebnis lockt den Theoretiker auf die Spuren des Einzelnen. Damit ist von vornherein festgestellt, daß dieser Künstler ein Außergewöhnlicher ist, eine Persönlichkeit, die sich gegenüber den Problemen der Allgemeinheit und deren Entwicklung zu behaupten weiß. Das bedeutet viel, denn eine in ihren fundamentalsten Empfindungen soziologisch gerichtete Zeit erforscht und pflegt des Einzelnen nur dann, wenn sie von ihm und seiner Art einen Strom der Fruchtbarkeit für sich und ihre Genossen erwartet. Somit ist der Künstler, der Mittelpunkt einer Abhandlung wird, ein Kronenträger. Er ist und bleibt ein Kronenträger aus eigenem Recht und durch Erkürung der Kundigen — wie die Diskussion sich auch immer gestalte. — Die Absicht einer solchen geistigen Aussprache kann aber nur dahin gehen, den erlesenen Künstler und sein Werk nach Herkunft und Ziel zu analysieren, das Geheimnis der besonderen Wirkungsart nach Möglichkeit zu lösen, und schließlich dahin: Grenzen abzustecken. Diese letzte Verrichtung wird zuweilen an den Stolz des Künstlers rühren; er sollte dann nie vergessen, daß solche Grenzregulierung schon darum eine Ehrung ist, weil es sich verlohnt, sie vorzunehmen.

* * *

Mannigfach ist die Art, wie Kunstwerke betrachtet sein wollen. Und da hier alles auf Wechselbeziehung zwischen dem Beschauer und dem zur Schau stehenden Objekt beruht, so sind der Annäherung dieser beiden prinzipiell feindlichen Pole Hemmungen gesetzt. Es gibt für jeden Menschen bestimmte Kunstwerke, zu denen er kein Verhältnis finden kann; es gibt Kunstwerke, die nur von bestimmten Menschen betrachtet sein können. Es läge nahe, zu sagen: das Maß der Schwierigkeit, ein Kunstwerk anschauend zu erfassen, wäre ein Gradmesser für die Größe dieses Werkes. Diese Meinung kann aber ebenso richtig wie falsch sein. Artistenkunst, geschmacklich überfeinerte Dekadenz wird von der Volksmenge abgelehnt, glatt übersehen; diese Mißachtung ist gewiß kein Wahrzeichen für die Größe solcher Fingerspitzentänze. Süßer und melancholischer Kitsch wird von der Masse begehrt; niemand wird darum von Kunst reden. Das Nachlaufen oder die Verstocktheit des großen Haufens ist darum noch kein Beweis für den Wert oder Unwert eines Kunstwerkes. Man kann nun wohl behaupten, daß das Urteil an Sicherheit zunimmt nach dem Maße der Bildung des Richters. Aber auch der Spruch des Sachkenners, des historisch und ästhetisch geschulten Fachmannes, dessen, der vieles gesehen und mehr im Innersten erlebt hat, kann keine absolute Gültigkeit für sich beanspruchen. Alles Kunsturteil ist im höchsten Grade subjektiv und im letzten Sinne nichts als die auf eine Formel gebrachte Aussage von Erregungen der Sinne und der Seele eines bestimmten Menschen durch ein bestimmtes Kunstwerk. Somit kommt es schließlich darauf an, daß der Künstler Menschen findet, die ihm optisch und geistisch verwandt sind, die darum allein die Fähigkeit haben, überhaupt zu erfassen, worauf es in diesem oder jenem Werke ankam: das Künstlerische, das Problem. Aber selbst angenommen, der Künstler fände nicht einen einzigen Kongenialen, nicht einen einzigen schüchternen Freund, so wäre damit noch nicht das Geringste über den Ewigkeitswert seines Schaffens gesagt. Allerdings, ebensowenig darf aus der allgemeinen Ablehnung nun ohne weiteres auf wahrhaftige und sich einst mit Sicherheit entfaltende Größe geschlossen werden. So ist also die Kunstkritik etwas wie ein Ringelreihspiel, wie ein Haschen von Seifenblasen. — Diese Gedanken stellen sich ein, reihen sich wie eine Mauer und eine abweisende Warnung, wenn etwas über Franz Metzner gesagt sein soll. In wilden Sprüngen schwankt das Urteil auf und nieder. Die Menge mag ihn nicht;



PROF. FRANZ METZNER—BERLIN. Entwurf zu einem Kaiser Franz Joseph-Denkmal für Jägerndorf in Schlesien.

desto besser. Das heißt: es will immerhin beachtet sein, und es gilt zu erfahren: warum sie ihn nicht mag.

In der Ablehnung des Volkes offenbart sich häufig die Gesundheit des völkischen Instinktes; die himmelstürmende Kunst des gotischen Domes wurde von der Leidenschaft der Volksgemeinde getragen. Es wird also richtig sein, zu sagen: daraus, daß die Menge das Werk Metzners abwehrt, ist nichts über dessen künstlerischen Wert gesagt; aber es ist damit festgestellt, daß Metzner nicht aus dem Urgrunde der Volksseele herauftaucht. Diese Erkenntnis hat für ein der Wahrheit möglichst nahe kommendes Werturteil nur dann Bedeutung, wenn der Betroffene glaubt, oder die Absicht hat, ein Prophet, eine Stimme der tiefsten Regungen der Volksseele zu sein.

Dies gilt für Metzner; und darum ergibt sich hier eine Dissonanz. Und sie muß sich ergeben, denn noch ist das deutsche Volk künstlerisch zu ungebildet, um nach einer Ausdrucksform für die höchsten Lebenskräfte auszuschauen, um überhaupt darauf gefaßt zu sein, in Kunstformen die Erfüllung sehnsüchtigen Erwartens zu empfangen. Andererseits ist aber auch das Innenleben des Volkes noch nicht so abgeklärt, daß ihm überhanpt eine künstlerische Form gefunden werden könnte. Die Zeit der neuen Religion ist noch nicht gekommen; die Stunde, wo Kunst wieder zu Religion wird, ist noch fern. Darum, sage ich, liegt hier eine Dissonanz: denn Metzner



PROFESSOR FRANZ METZNER—BERLIN. Grab-Monument der Familie Kommerzienrat Seiler in Dessau.

will Kunst zur Religion erheben, er kämpft um eine Religion der Form. Er erkennt damit die stärkste Triebkraft der künstlerischen Entwicklung, er folgt ihr als ein Held. Er bestimmt sich damit sein Schicksal; denn niemals wird er das Ziel erreichen. Das Schicksal des Johannes ist sein; er ist dazu verurteilt, ein Vorläufer zu bleiben. Einer, der einen Größeren anzeigt, der nach ihm kommen wird, der das erfüllen wird, wonach er ringt, wonach er schreit mit dem Hunger und der Angst eines, der zum Gipfel will. Ein Gipfelstürmer ist er, eine Feuerseele, ein Eiferer, einer, der das Letzte schaffen will, der das Unerhörte will, und der solches Wollen sich selbst zum Herrn macht. Aber den Gipfel, da Kunst und Religion eines sind, da die Schönheit zur Gottheit wird, den erreicht nur der, den die Sonne am Morgen wach küßt, daß er heiter erwacht und sich des Glanzes und des jungen Morgens freut, der dann aufsteht, im kühlen Quell die Glieder badet, der sorglos wie die Blumen und frohen Sanges wie die Vögel ist, der weder des Pathos, noch des Heroischen braucht, um sich zu gürten, sich schon mit einem Stecken begnügt, den er von den Weiden schneidet, und dann rüstig vorwärts schreitet, so wie der Wind ihn treibt, und das Glück ihn führt. Der erreicht den Gipfel, der ihn erreichen muß, ob er es selbst kaum ahnt. Nicht, daß solch sieghaftes Steigen ohne Mühe und ohne Schmerzen vor sich ginge; aber, was auch immer geschehe, es ist ein natürliches Ereignis, das sich entfaltet, weil solches seine Bestimmung ist vom Beginn der Welt. Nur der Naive, nur der Mann, der da ein Kind bleibt und der Natur verbrüdert, kommt an das Ziel. Das Naive aber muß geboren und kann nie gewollt sein. Und wenn ein Künstler alles vermöchte; wenn seine Bestimmung es ihm nicht setzt, eines gelänge ihm nie: naiv zu sein. Die Vorläufer sind nie naiv, nur die Vollender sind es. Goethe war es; Jesus war naiv. Die Johannesnaturen aber sind voll Wollens und voll titanischer Hast; sie sind darum immer von jener Tragik, die nur um Haaresbreite von der Komik getrennt ist.



PROFESSOR FRANZ METZNER—BERLIN. Familiengrab in Dessau. Blick gegen den Eingang.

Die Erfüller aber sind heiter und glücklich, und selbst ihr Tod ist wie ein Lachen. Niemand aber darf es den Johannesnaturen vorwerfen, daß sie nicht tanzen, daß sie ihr Leben nicht führen wie ein Spiel, daß ihre Kunst nicht Anschauung, sondern Gewalt ist. Metzner ist ein Johannes, er kann nichts anderes sein als ein Vorläufer. Torheit wäre es, ihm darum den Ruhm zu schmälern; er ist verwachsen mit einer Zeit, die immer noch durch krampfhaftes Aufbäumen zeigen muß, daß sie aus dem Schlaf der Vergangenheit erwachte; er gehört einem Geschlecht, von dem noch immer das gilt, was Nietzsche über Wagner sagte: »Wer uns umwirft, der ist stark; wer uns erhebt, der ist göttlich; wer uns ahnen macht, der ist tief.« Es ist das Schicksal der Vorläufer, gigantisch zu sein; die Vollender bringen die Schönheit. Das Werk Metzners ist mehr gigantisch als schön: sein Schicksal ist darum, von der Menge erst verlacht — um später nach Gewöhnung begeistert gepriesen zu werden. Metzner wird sich durchsetzen, er muß sich durchsetzen, weil noch immer der die Massen fortriß, der mit rauschendem Flügelschlag und extatischer Gebärde aus dem Diesseits ein Jenseits, aus dem Irdischen das Überirdische, aus dem Heute das Morgen schaffen wollte. Die Stunde ist vielleicht nicht fern, wo die Menge zu Metzner pilgern und ihn verehren wird. Metzner ist ein Revolutionär, einer, der die Konvention zersprengt, ein Agitator, der die Menschen aufrüttelt, der die Kunst zu einem alles überwältigenden Wunder steigern will. Er eifert aus innerer Unruhe; er bläst Fanfaren, weil er den Sieg zu greifen glaubt. Er steht weit abseits vom großen Haufen, eine Welt und ein Leben liegt zwischen ihm und den Vielzuvielen; und doch sind es die Scharen, die Zahllosen der unklaren Instinkte, die er in Bewegung setzt. Er ist der Prediger in der Wüste, zu dem das Volk herauseilt, daß es



PROFESSOR FRANZ METZNER—BERLIN.
MITTELPARTIE DES FAMILIEN-GRABES IN DESSAU.



PROFESSOR FRANZ METZNER—BERLIN.
DETAIL VON VORSTEHENDEM FAMILIEN-GRAB.



PROFESSOR FRANZ METZNER—BERLIN.
DETAIL VON VORSTEHENDEM FAMILIEN-GRAB.



PROFESSOR FRANZ METZNER—BERLIN. Fragment einer Gruppe an einem Bankgebäude in Prag.

ein Wunder erlebe, das Gigantische, das Unerhörte, das, worüber man staunen und lachen zu gleicher Zeit kann, das, vor dem man anbetet, ohne heilig zu werden. — Die Stillen im Lande aber bleiben abseits und warten des Größeren. Das ist das Zweite, worüber wir hier noch reden wollen: Warum können die Liebhaber des Phidias und des Praxiteles, des Monet und des Liebermann, Metzner nicht die klassische Klarheit eines in seiner Art Vollendeten zusprechen, ob sie ihn gleich für einen Außergewöhnlichen halten, für einen, dem sie gerne eine Hekatombe von Naturalisten, Stilisten und Symbolisten aller Gattungen opfern würden.

* * *

Wenn Goethe eine Blume ansieht, sich anschauend in ihre Morphologie und die Gesetze ihrer Entwicklung versenkt, so ist dies eine höhere Art der Religiosität als die Wagners im Parsival. Die Naivität macht das Auge sehend, daß es im Ergründen der Natur auf den Spuren der Gottheit wandelt. Der Gefühlsrausch macht, um zur Wahrheit zu gelangen, einen Umweg durch irgend einen Kultus; der Kultus ist aber nur eine Vorstufe zur Religion. Die Religion ist Anschauen; der Kultus ist Verzücktsein. Der Religiöse wandelt unter Lilien und spielt mit Kindern, beobachtet die Vögel und kennt nichts Höheres als des Menschen Sohn. Der Prophet der kultischen Extase projiziert die maßlosen Gebilde seiner Phantasie in die Wolken hinauf; er mißachtet die natürlichen Grenzen und findet kein Genüge an dem Blühen der Erde. Ich sage wieder: Parsival. Metzner steht näher zu Wagner als zu Goethe. — Den Parthenongiebel umleuchtet strahlende Schönheit; der Altar von Pergamon ist wie ein aus der Erde hervorquellender Strom überschüssiger Kraft. »Es ist leichter, gigantisch zu sein als schön.« Metzner steht dem Altar



PROFESSOR FRANZ METZNER—BERLIN. TORSO EINES RINGERS.



PROFESSOR FRANZ METZNER—BERLIN.

FRAGMENT AUS EINEM RELIEF STERBENDER KRIEGER.

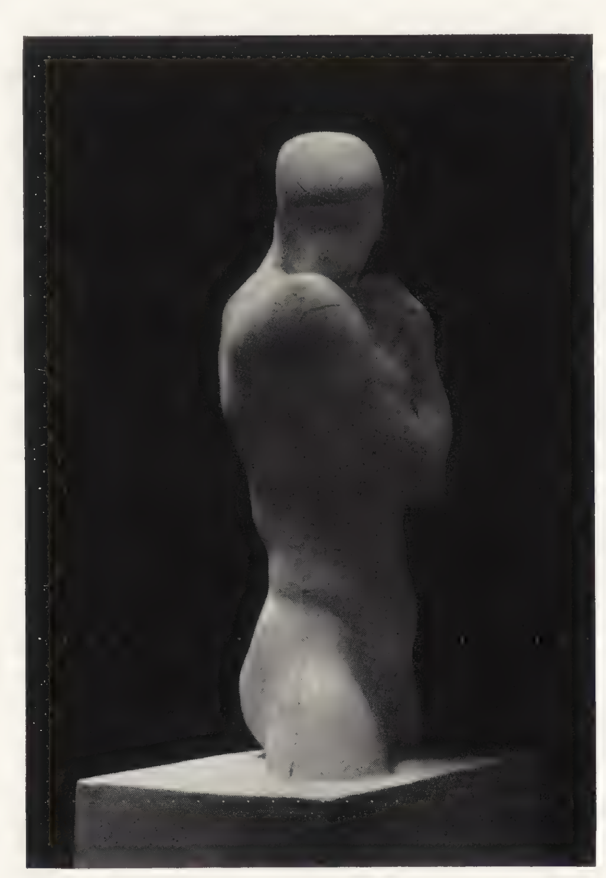
von Pergamon näher als dem Parthenongiebel. — Monet weiß aus dem engen Winkel eines Gartens, aus einer Brücke, aus einem Turm in unerschöpflicher Fülle Schönheit um Schönheit zu schöpfen. Er dringt immer tiefer in die Melodie der Natur; Metzner gibt mehr Unendlichkeit als Melodie. — Liebermann unterwirft sich dem Objekt, er kennt die Grenzen seines Könnens und weiß, daß die restlos erfüllbare Forderung der Zeit nicht mehr gestattet als eine bürgerliche unpathetische Kunst im Sinne der alten Holländer. Metzner durchbricht die Grenzen der Zeit, er tut dies auf eigene Gefahr. Er will darum gelobt sein, wie jeder Pionier zu loben ist. Liebermanns Kunst ist ein Heimtragen reifer Ernten; die Kunst Metzners ist ein Vorstoß in unbekanntes Land. Da sind Katastrophen nicht zu meiden. Aber noch niemals gab es eine Entwicklung ohne Schmerzen; für den Künstler gibt es keinen größeren Schmerz als: mehr zu wollen, denn die Zeit zu leisten gestattet.

Ein Vergleich bleibt noch zu tun. Metzner und Michelangelo. Nach dem Bisherigen ist es nicht notwendig, zu sagen, daß er vorsichtig und bedingt geschieht. Dies gut beachtet, sage ich: hier gibt es eine Verwandtschaft. Wir wollen von Michelangelo reden und dabei an Metzner denken, mit jener Mäßigung, die unser tastendes Jahrhundert von der Selbstherrlichkeit des Cinquecento scheidet. Michelangelo ist mit jeder Faser seines Wesens ein Ausgestalter und Vollender jenes Willens zur erhabenen Repräsentation und zur pathetischen Größe, jenes Strebens, aus Einzelformen die Gesamtform zu destillieren, jener Regiekunst, die alle italienische Kunst danach ringen ließ, den Rhythmus, die Komposition und das künstlerische Problem über die Darstellung der Natur zu erheben. Aber, was alle seine Vorgänger mit mehr oder weniger Kraft versuchten, was einem Mategna gelang, und was ein Lionardo zur Reife brachte, das hob Michelangelo über den Grad des jemals für möglich Gehaltenen hinaus. Er vertrieb dadurch jegliches Leben aus den zur Darstellung erkorenen Objekten, und er hätte sie getötet, und hätte Leichen aufgestapelt, wenn er nicht seinen Dämon in diese seine eigensten Geschöpfe hinein gesenkt hätte. Alles, was er gibt, ist über die Natur heraus gehoben und wäre wesenlos, wenn nicht der Gigant dahinter stände, er, der aus dem Chaos, in das er die Welt zerstampft, einen Olymp schaftt. Schon die ersten Arbeiten zeigten aufs deutlichste dies mit Elementarkraft sich auswirkende Streben nach Umdeutung und Konzentration der Naturformen zur reinen, einheitlichen, abstrakten, aber dennoch mit gespannter Expansionskraft geladenen Kunstform. Von Anfang an sind für Michelangelo die Menschen nur Objekte, mit denen er schaltet und regiert nach den formalen Erfordernissen seines kompositionellen Gesichtes. Dem Werke und seiner Einheit werden alle naturalistischen Forderungen untergeordnet. Gewiß, die Anatomie, die Muskeln und die Gelenke beherrscht Michelangelo besser und hellseherischer als jeder andere, aber eben darum kann er sich auch restlos seinen Absichten untertan machen. Und so zwängt er die Körper zueinander und ineinander und schweißt mit dem gewaltigen Hammer seines Geistes die Gruppe zum Block. Michelangelo macht aus dem Menschen ein Architekturglied, ein plastisches Material; er denkt in Menschenleibern eine eigene Welt. — Michelangelo aber war ein Vollender, er stand auf der Höhe einer Entwicklung von zwei Jahrhunderten. Metzner ist ein Anfang; das mindert nicht seine Stoßkraft für die weitere Entwicklung unserer Kunst, aber es bestimmt den Grad der Reife, die ihm das Schicksal gewährt. — Metzner will das Gewaltige, aber nur selten tritt er in das Reich der Schönheit. Michelangelo hat ein neues Geschlecht unvergänglicher Schönheit aus seiner Schöpferhand entlassen. Ein Beispiel genüge: die Libika. Sie ist von heroischer Erregung durchflutet. Sie gehört dem Geschlecht der Riesen und ist schöner als die Menschenkinder. Hals, Schultern, Rücken und Arme sind ein hohes Lied des Fleisches; aber nicht eines Fleisches, wie es Rubens malt, — vielmehr von der Art der Knidierin des Praxiteles. Männlich, ernst und strahlend, fern von aller Vergänglichkeit und königlich wie die aufgehende Sonne ist diese Nacktheit. Wie ein Konzert im höheren Chor jubiliert der Körper der Libika, doppelt wirksam durch das jauchzende Gelb der Gewandung, die von den Schulterblättern abwärts den Körper umweht, aufrauscht und ein blaßviolettes Unterkleid enthüllt, unter dem die nackten, mit federnden Zehen aufstehenden Füße wie zwei Lichtblitze hervorbrechen. Doppelt lebendig durch die Heftigkeit und den ausladenden Rhythmus, durch die leidenschaftliche Energie, mit der die Sibylle sich auf ihrem Sitz herumwirft. Sie hat soeben Worte der Weissagung verlesen und legt nun, ohne sich zu erheben, den mächtigen, auf-

geschlagenen Folianten mit athletischem Griff über sich hinweg auf das hinter ihr stehende Pult. Eine komplizierte, alle Achsen des Körpers verrenkende Aktion, die aber hier mit göttlicher Selbstverständlichkeit und in unzerstörbarer Schönheit geleistet wird; die um so müheloser wirkt, als noch während der Wendung das Wetterleuchten hervorbricht, die prophetische Begeisterung, mit der die Sibylle im nächsten Augenblick das Schriftwort auslegen und gleich Posaunenschall über die Erde senden wird. — In dem Werke Metzners finden sich wohl hier und da schöne Einzelheiten, gibt es gewiß zarte Innigkeit und keusche Andacht; aber die Gesamtphysiognomie ist doch mehr Sturm und Aufrauschen von ungebändigten Wellen. — Nun war Michelangelos Wille zur Vollendung wie eine Naturkraft, die unabänderlich und ohne Anhalt sich auswirken mußte, sein Odem brachte Leben und Vernichtung zur gleichen Zeit. Metzner hingegen ist ein Vorläufer, ein Pionier, und darum, so gewagt es auch sein mag, und ganz relativ gesagt: er kann Saat streuen! — Aber eins bleibt selbst für diesen günstigsten Fall als letzte Wahrheit bestehen: Stellen wir nun einmal Metzner neben Michelangelo und zitieren wir dann Phidias und Praxiteles. Die beiden Hellenen würden gewiß ihre Handwerksgenossen bewundern. Wie aber würden sie über die philosophischen Künstler, über die schwerblütigen Propheten lachen. Wie eben nur Jünger der Venus und Brüder in Apoll zu lachen vermögen. »Und verloren sei uns der Tag, wo nicht Ein Mal getanzt wurde! Und falsch heiße uns jede Wahrheit, bei der es nicht ein Gelächter gab!«

Also sprach Zarathustra.

BERLIN-WILMERSDORF. ROBERT BREUER.



PROFESSOR F. METZNER BERLIN. TORSO EINES RINGERS.



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN.

KAMIN-PARTIE IN EINEM MUSIK-ZIMMER.

Ebenholz, graugrüner Velour, Wandbemalung gelblich, gelber Marmor.



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN.

Wandpartie in einem Musikzimmer.
Flügel schwarz, Laternen Silber patiniert, Bodenbelag sattgelber Velour.

EINIGE RÄUME VON OSKAR KAUFMANN.

Der Architekt Oskar Kaufmann ist in der Öffentlichkeit bisher nicht hervorgetreten. Nur in Berlin wurde sein Name in jüngster Zeit öfter genannt, er ist der Schöpfer des »Hebbel-Theaters«, das seiner Fertigstellung entgegengeht. Auch wir müssen eine eingehendere Würdigung seiner Persönlichkeit bis zu dem Punkte zurückstellen, wo dieses umfangreichere Werk seine ganze Künstlerschaft, sein Wollen und Vermögen, wird erkennen lassen. Daß jedoch eine eigenartige Begabung aus ihm spricht, tun schon die wenigen Arbeiten deutlich dar, die wir einstweilen von ihm zeigen können.

Die Einrichtung eines Musikzimmers, die er gezeichnet hat, ist eine über den einzelnen Fall hinaus verdienstliche Tat. Indem er einen bestimmten Auftrag erledigte und einer befreundeten Familie einen stimmungsvollen und zweckmäßigen Rahmen für ihre musikalische Betätigung schuf, hat er zugleich für ein allgemeines und zur Zeit recht vordringliches Problem eine Lösung aufgestellt, die, wenn nicht direkt vorbildlich, so doch für viele recht anregend und aufklärend wirken muß.

Der Deutsche ist sehr »musikalisch«. Ob dieser starke Musiktrieb wirklich seiner Natur innewohnt oder ob der ausgedehnte musikalische »Betrieb« mehr Folge der Gewöhnung, der Konvention ist, sei hier nicht untersucht. Sicher wird im heutigen deutschen Hause ungeheuer viel Musik »gemacht«. Die ganze Geselligkeit ist durchtränkt mit Musik, häusliche Feste sind ohne Musik undenkbar. Da liegt es eigentlich recht nahe, diesen regen Beziehungen im Hause einen sinnfälligen Ausdruck zu geben und einen bevorzugten Raum — wo überhaupt ein Raum über das nackte Mindestmaß vorhanden — der Pflege dieser



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN.

ECKE IN EINEM SPEISE-ZIMMER.
Eiche braunrot, Heizkörperverkleidung Messingguss.



ARCHITEKT OSKAR IAUFMANN—BERLIN.

SPIELTISCH AUS EINEM BILLARD-ZIMMER.
Paneel und Tisch aus Palisander, Rosenholz und Perlmutter-Intarsien, Wandbespann blaugrau.



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN.

ZIMMER EINES JUNGEN MÄDCHENS.
Weisslackiert, getriebene Messingeinlagen,
Wandbespann gelblich-braune Seide.



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN.

ZIMMER EINES JUNGEN MÄDCHENS.

Vorhänge hellgrün, Beschläge Messing gehämmert.



ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN. Kleider- u. Toiletteschrank in vorstehendem Zimmer eines jungen Mädchens.

bevorzugten Kunst ganz und gar zu weihen. — Der Musikraum ist zugleich ein idealer Rahmen für alle gesellschaftlichen »Ereignisse«, und die feste Bestimmung macht es viel leichter, ihm eine markante Signatur zu geben als etwa dem »Salon«. Auch der künstlerischen Gestaltung erweist er sich zugänglicher, als die vage Charakterlosigkeit des Salons.

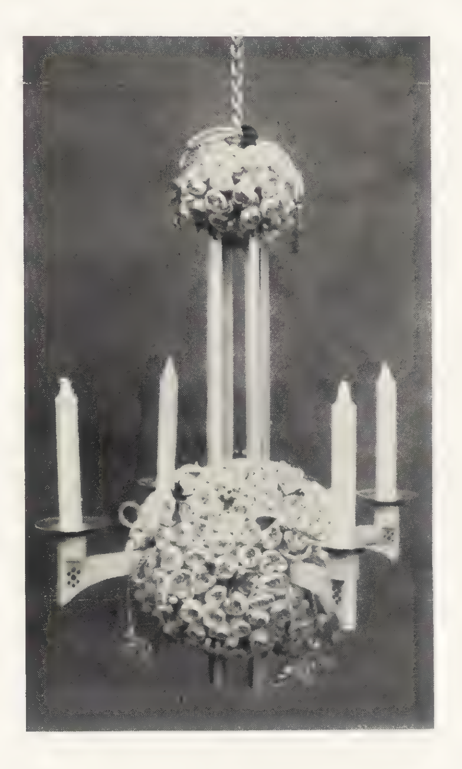
Kaufmanns Arbeit ist deshalb wichtig, weil er in den beschränkten Verhältnissen eines Miethauses ein Musikzimmer geschaffen hat, das, künstlerisch gut und dabei durchaus zweckentsprechend, zeigt, wie mit relativ einfachen Mitteln die bürgerliche Familie sich einen solchen Raum einrichten kann.

Die Akustik größerer Zimmer von etwas gestreckter Form — der Normaltyp — ist meist nicht schlecht; vielleicht etwas zu grell; eine Dämpfung durch weichen Bodenbelag, mäßigen Holzeinbau, durch Vorhänge und Decken, schadet nicht. In der Disposition des Raumes bildet der Flügel den natürlichen Mittelpunkt. Eine Gruppierung der Sitze an der Wand entlang, wie sie Kaufmann angewandt hat, wird sich wohl immer bewähren. Sie rückt die Zuhörer vom Spielenden weg und bannt sie zu ruhigem, in sich versunkenen Genießen. Die Beleuchtung ist sehr von Bedeutung. Ein zentraler Lichtkörper würde die Stimmung zerstören. Die silbernen Wandlaternen dagegen mit ihrem matten Schimmer unterstützen sie sehr kräftig. (Vielleicht steckt darin zuviel Absicht.) Schwarzes Holz gibt, im Verein mit dem schwarzen Flügel, einen sonoren, tragenden Unterton, von dem Graugrün und sattes Braungelb weich und klangvoll sich abheben. Auch die Klarheit und Zügigkeit der Linien, der auf einheitlicher Höhe dahinschwebenden Geraden, unterbrochen nur von wenigen, kräftigen Akzenten, der einfache Rhythmus der vortretenden Pfeilerschränke, die öftere Wiederholung der silbernen Laternentriolen — das sind lauter Momente, die die musikalische Stimmung des Raumes so verdichten, daß auch der weniger Musikverständige vom Geist der Musik ergriffen wird. Daß Linien, Farben, Massen »klingend« zu einander stehen, — das sollte für alle Konzertsäle ein ernstes Ziel des Architekten sein. (Nicht die Unterbringung einer größtmöglichen Zahl von Besuchern.) Im bürgerlichen Hause ist diese musikalische Stimmung, wie das Exempel

zeigt, mit wenigen Mitteln zu erzielen; freilich, fertig beziehen aus dem Möbelmagazin kann man sie nicht. — Die Paneelbehandlung im Billardzimmer mit den leichten Wellenlinien und den spielerischen Säulchen hebt die Schwere, die solchen Räumen meist anhaftet, wirkungsvoll auf. Auch am Spieltisch mußten diese Säulchen dem gleichen Zwecke dienen, sind aber dort etwas deplaziert. Recht bemerkenswert scheint mir die Lösung des Heizkörperumbaus (im Speisezimmer). Mit geringem Aufwand ist da ein als Zweck- wie Schmuckform gleich erfreuliches Gebilde entstanden. Eine ähnliche Aufgabe gibt es jetzt in unseren neuen Wohnhäusern mit Warmwasserheizung hundertfach zu lösen; wird es uns gelingen, ebenso viele gute und anmutige Formeln dafür zu finden, wie den Engländern für ihre Kamin-Umbauten? — Zuletzt zeigen wir das »Zimmer eines jungen Mädchens«. Daß Kaufmann dieses Thema liegen würde, konnte man erwarten. Aber man ist doch sehr erfreut, daß er den verschiedenen Gefahren, die hier dem Künstler drohen, so glücklich entronnen ist. Er ist nicht sentimental geworden. Mancher andere, auch Vogeler, scheiterte an dieser Klippe. Vogelers Rosenzimmer tat in der Sinnigkeit und Süßigkeit zuviel. Eine gewisse Weichheit, ein Zug nach formaler Glätte ist nun dem Wesen Kaufmanns nicht fremd. Aber ein starker Intellektualismus und die stramme architektonische Schulung bewahrten ihn vor dem Abweg. So ist eine durchweg glückliche Leistung zustande gekommen. Der besondere Charakter des Raumes ist zwar wohl getroffen, aber das feminine Moment bekam das Übergewicht nicht. Trotzdem der Raum viel Stimmung hat, ist die Architektur der Möbel klar und sicher. Anmutige Einfälle wurden mit stilvoller Strenge ausgeführt, und so Entgleisungen vermieden. Das gilt besonders von dem — so verführerischen — Motiv der zierlichen gedrechselten Säulchen. Kaufmann benützt sie nur, um die schwere Massigkeit des überaus schlichten und sachlichen Möbelkörpers zu paralysieren, sowie als obere oder seitliche Auflösung. Auch daß sie in ihrer Wiederkehr ein vereinigendes Motiv für die verschiedenen Körper im Raume bilden, ist ein ganz architektonischer Gedanke. Von gleicher Wirkung sind die Kugelfüße, die ebenso wie die sanft gerundeten Profile und die übrige Drechslerarbeit eine angenehme Ergänzung darstellen zur kantigen Härte der gradlinigen Möbelkörper. — A. JAUMANN.



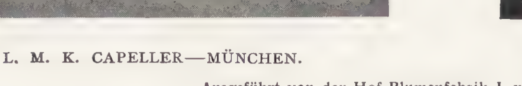
ARCHITEKT OSKAR KAUFMANN—BERLIN. Waschtisch aus dem Zimmer eines jungen Mädchens (S. 265).











L. M. K. CAPELLER—MÜNCHEN. LÜSTER UND BLUMEN-AMPEL.

Ausgeführt von der Hof-Blumenfabrik J. von Heckel—München.

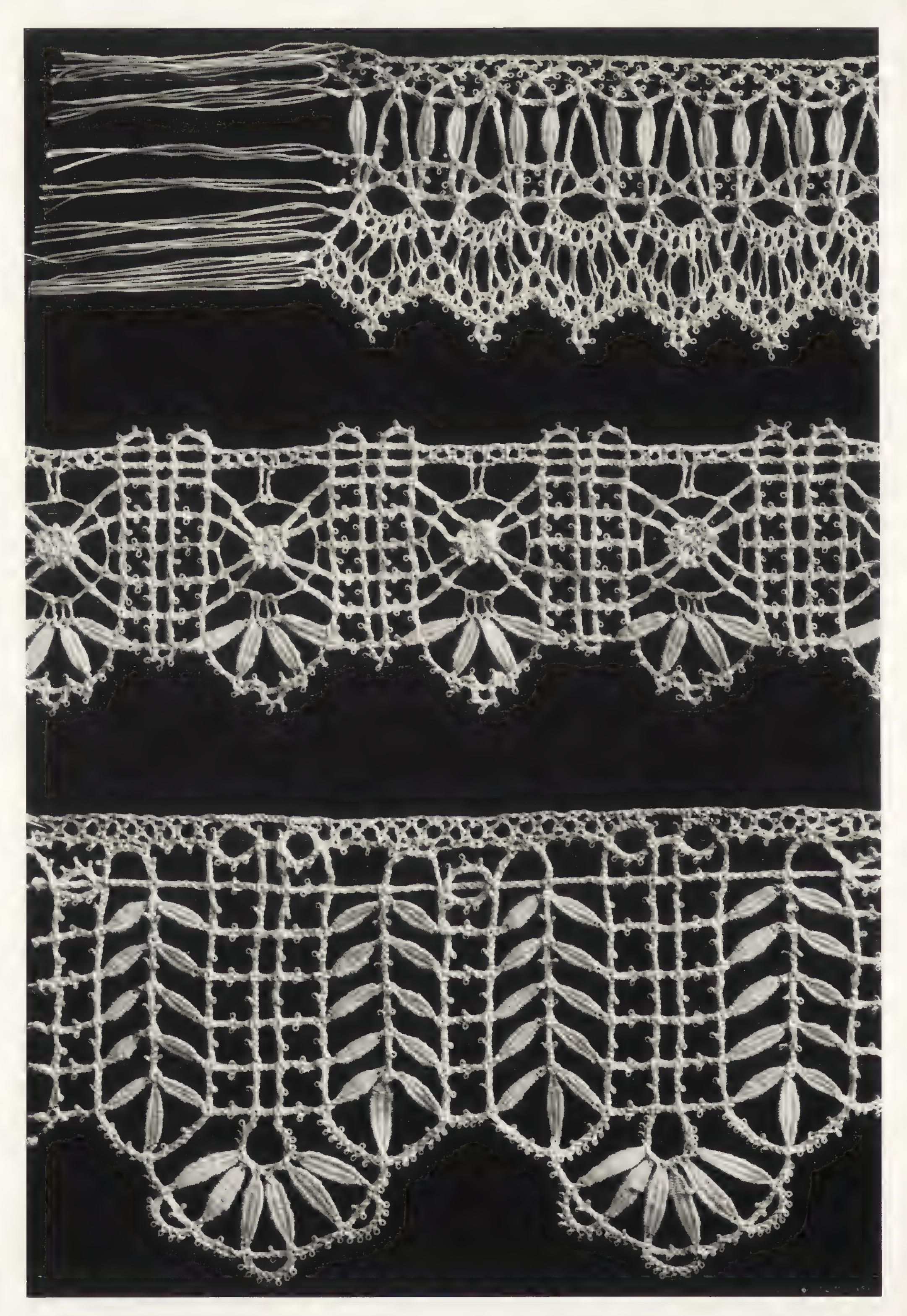
ALEXANDER SALZMANN—MÜNCHEN. GROSSE TAFEL-DEKORATION.



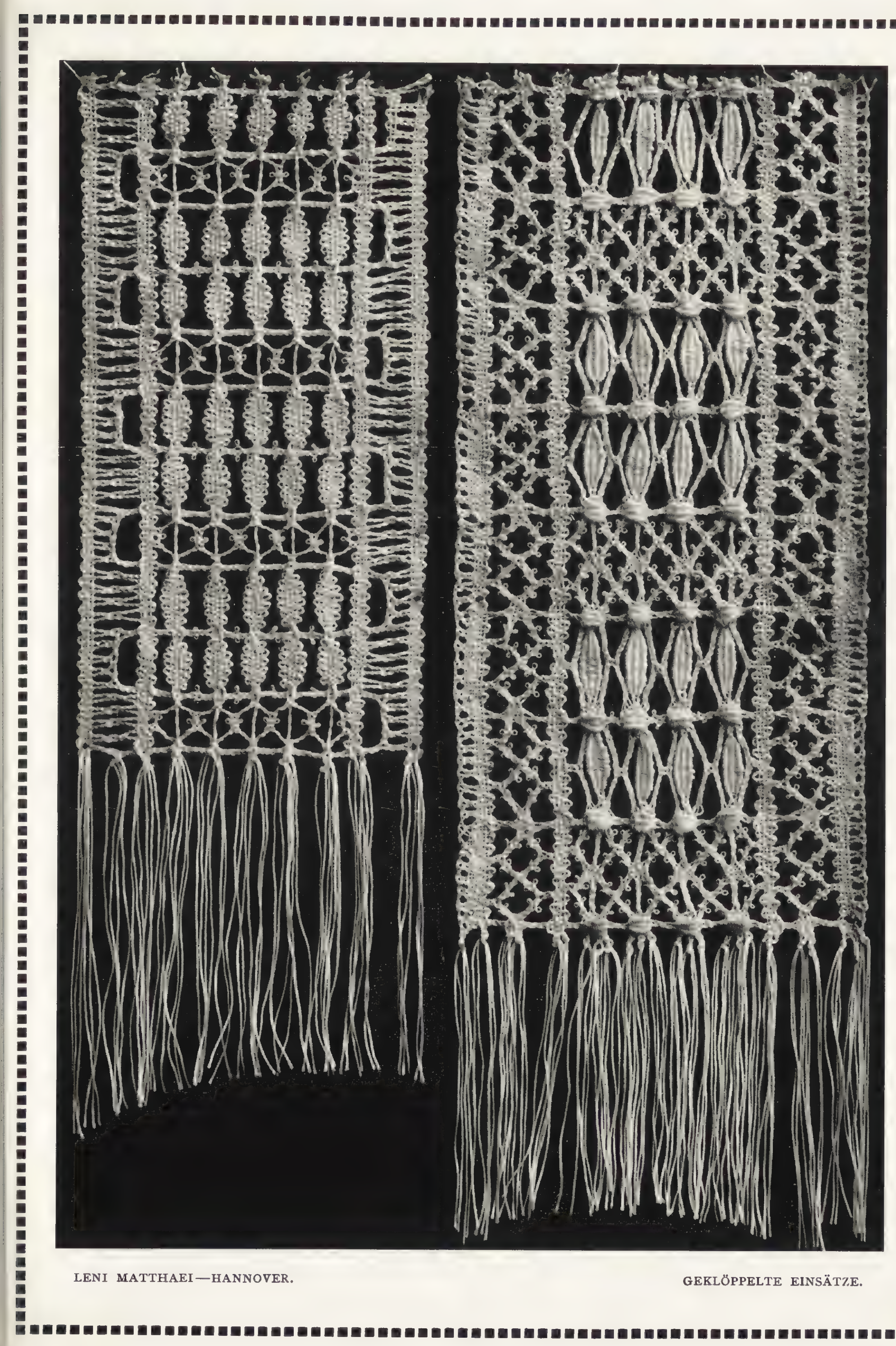


ARCHITEKT BEYRER—MÜNCHEN. KERZENHALTER UND BLUMENSTÄNDER.

Ausgeführt von der Hof-Blumenfabrik J. von Heckel—München.



LENI MATTHAEI—HANNOVER. GEKLÖPPELTE SPITZEN.



LENI MATTHAEI—HANNOVER. GEKLÖPPELTE EINSÄTZE.



JULIUS KLINGER.
SCHWARZ-WEISS.

JULIUS KLINGER
SCHWARZ-WEISS

VON DR. MAX OSBORN—BERLIN.



JULIUS KLINGER. Schwarz-weiß.

Ein Pflänzlein aus Jungösterreich. Mit listigen, scharfen, verschmitzten Augen. Mit einem Geschmack auf der Zunge, der dem raffiniertesten Gourmet Ehre macht. Mit prickelndem Kulturgefühl in den Fingerspitzen. Mit einer instinktiven Witterung für die letzten Extrakte, die soeben von erfindungsreichen Köchen durch Zusammenrühren und Einkochen aller Elemente moderner Kunstbildung gewonnen worden sind. Viel zu liebenswürdig-bescheiden, um als irgend ein »Bahnbrecher« oder »Führer« oder »Originalgenie« gelten zu wollen (aber das ist ja gerade der große Fortschritt unserer Kunstdinge, daß auch die Männer der zweiten Reihe so erstaunlich vorwärts gekommen sind, daß das Niveau in der Breite sich so enorm gehoben hat). Ein stets gut gelaunter, um künstlerische Gedanken nie verlegener, flinker und feiner Zeichner, der seinen Klimt und seinen Beardsley und seinen Somoff und andere, ihnen und ihm verwandte Geister mit mehr Vergnügen als Schülereifer und ohne Ängstlichkeit studiert hat und sich mit solchem Trank im Leibe nun eine Pläsier daraus macht, die wunderlichen Phantasien, die das Wandeln auf diesem Erdball in seinem Kopfe veranlaßt, auf weißem Papier spazieren zu führen. Das ungefähr ist Julius Klinger, der sich in diesem Hefte mit einigen närrisch-exquisiten Zeichnungen dem weiteren deutschen Publiko vorstellet.

Wir Berliner kennen ihn schon lange als lustigen und kecken Plakatzeichner, der famos mit weithin leuchtenden farbigen Flächen, mit witzigen Konturen, die elegant sind und doch schreien, mit einfachen großen Figuren oder Köpfen zu wirtschaften weiß. Als vergnügten Karikaturisten, dem manche verblüffende Grotteske gelungen ist. Als geschickten und ideenreichen Ornamentherrscher, Dekorateur und Arrangeur. Nicht zu vergessen auch als schnellzeichnenden Hexenmeister, der schon vor Jahr und Tag literarisch-künstlerische Übermuts-Abende des aus naturalistischer Ernsthaftigkeit und Schwerblütigkeit erwachenden Berlin durch seine köstlichen Improvisationen wesentlich verschönt hat. Vor allem aber doch als Zeichner dieser aparten, ulkigen und amüsant exzentrischen Blätter, die von Zeit zu Zeit in unserer Sezession auftauchen, und von denen man hier ein paar Proben sieht. —

Ich liebe diese Blätter in ihrer putzigen Gravität, die so ernsthaft spielend »Tier, Menschen, Weib und Kind«, wie es in einem alten Studentenliede heißt, in Ornamente verzaubern und ihnen ein gespenstisches zweidimensionales, auf geometrische Gesetze reduziertes Flächendasein in Gnaden verleihen. Man möchte schwören, daß der Künstler, wenn er die Feder zu diesen Arbeiten ansetzt, höchstens eine sehr dunkle Vorstellung davon hat, was das werden will. Wir von der Zunft der Nichtskönner kennen alle die Stunden, da wir bei irgend einer Überlegung oder im Gespräch ein zufällig vor uns liegendes Blatt Papier oder den Rand einer Zeitung mit



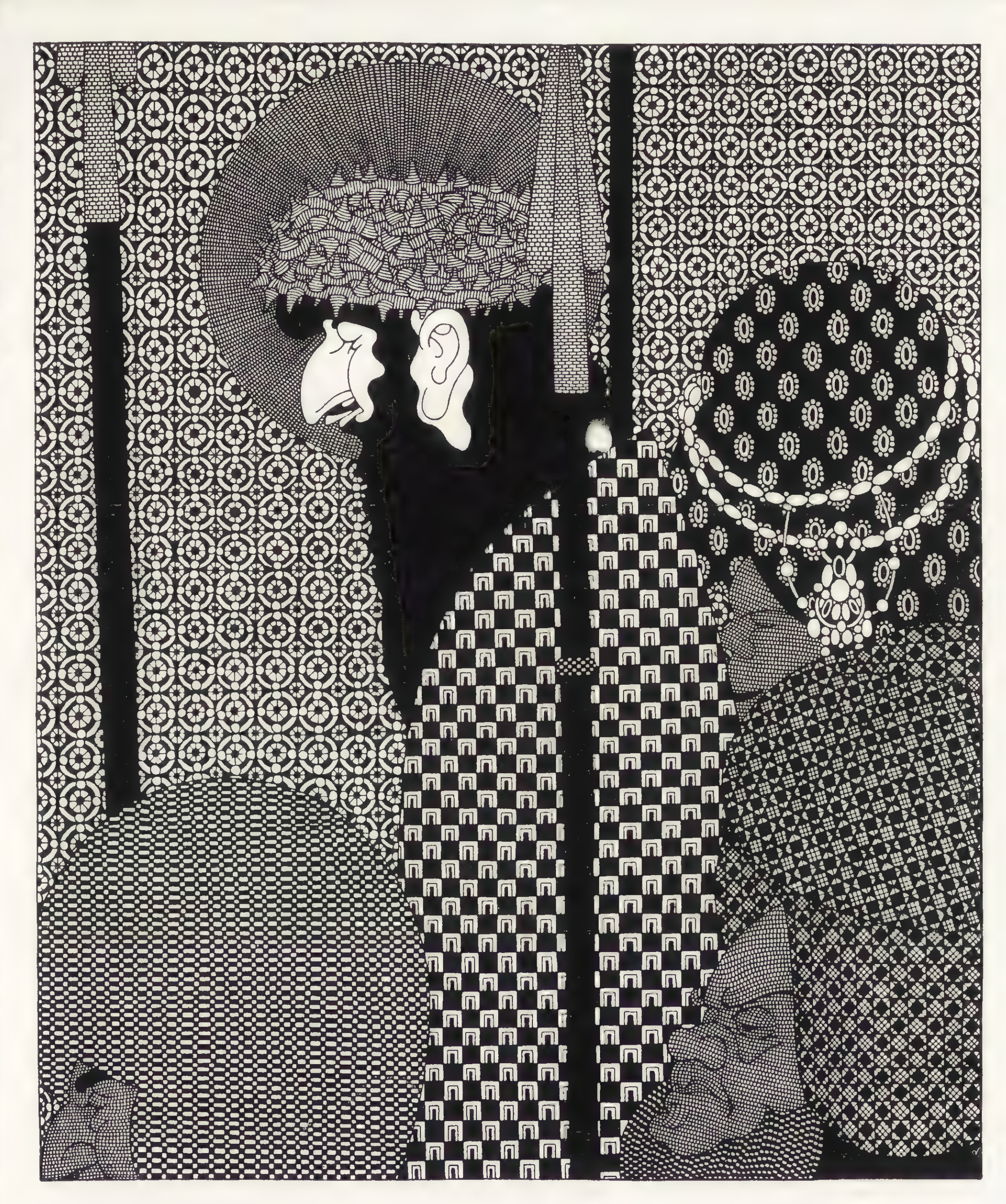
JULIUS KLINGER—BERLIN. SCHWARZ-WEISS.



JULIUS KLINGER.
SCHWARZ-WEISS-ZEICHNUNG.



JULIUS KLINGER.
SCHWARZ-WEISS-ZEICHNUNG.

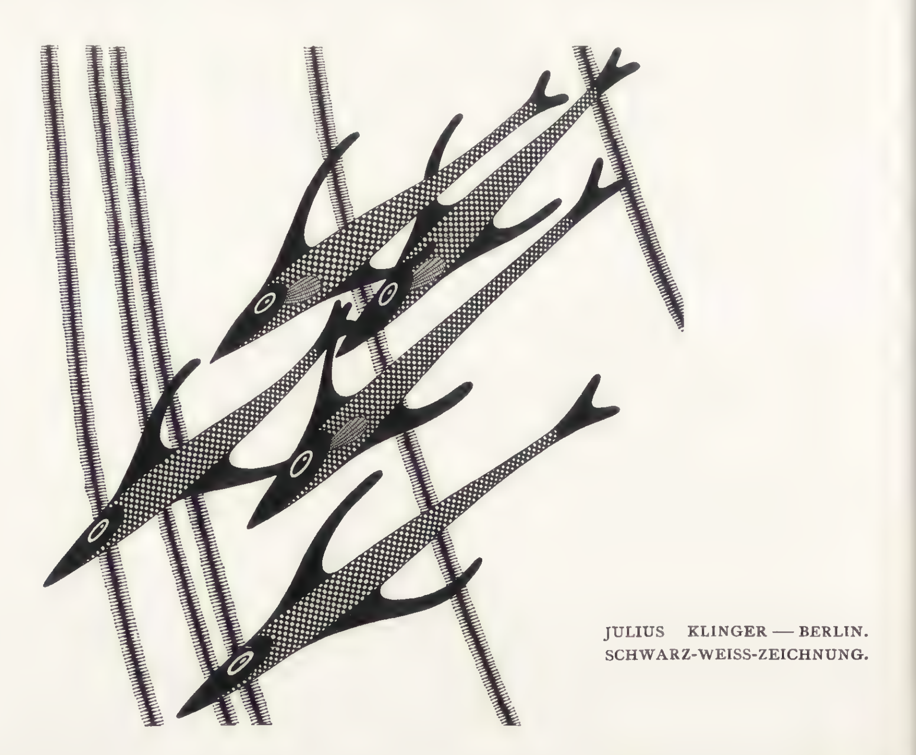


JULIUS KLINGER. SCHWARZ-WEISS.

meist sehr stumpfsinnigen geometrischen Gebilden malträtieren. So ähnlich (nur ganz anders), denke ich mir, entstehen Zeichnungen wie diese. Nur mit dem kleinen Unterschied, daß hier ein Talent von respektabler Begabung, das »inwendig voll Figur« ist, ganz von selbst zu reizenden Bizarrerien gelangt. Was bei uns sinnloses Gekritzel ist, wird bei ihm sinnvoll geordnetes Kontrastspiel von dunkeln und hellen Flächen, von Schwarz und Weiß, von kribbelnden und ruhig sich aneinander reihenden Ornamenten, von zierlich wechselnden Geraden und Kurven. Manchmal ist es überhaupt nur eine Kollektion von Tapetenmustern, in die der Satan gefahren ist. Ein Geduldspiel von kleinsten Pünktchen, die aussehen, als seien sie in einer Stunde heulenden Katers mit wahrem Grimm aneinander-

gefügt (wie man das oft auch etwa bei Strathmann feststellen zu dürfen glaubt). Da entstehen geschrotete Hintergründe, die aber nicht mit einem mechanischen Hülfsmittel, wie es die alten Holzschneider des fünfzehnten Jahrhunderts kannten, sondern lediglich mit der Hand hergestellt sind, Pünktchen für Pünktchen. Da sind wienerische Quadrate und Quadrätchen, die über ihre eigne Gleichmäßigkeit verzweifelt zu sein scheinen und sich nur damit trösten, daß sie mitsammen so amüsant aussehen. Da sind plötzlich, mitten in aller Linienkorrektheit, die weichen oder herben, sinnlichen Umrisse eines hüftenlosen, knabenhaft schlanken Frauenkörpers. Da sind pikante Japonerien, die nur von der lässigen Willkür der Ostasiaten zu streng logischen Liniengeweben überleiten. Zu verfolgen, wie Klinger eine weiße Ecke, man meint fast: mit der Schere, in lebhaft bewegte Flächen hineinschneiden läßt; wie er mitten in die weitgetriebene Stilisierung ein realistisches Motivchen setzt, das nun sehen kann, wo es bleibt; wie er dann wieder so rein malerisch zu fassende Dinge wie etwa die Wasserflut der Meerestiefe mit schalkhafter Naivetät ins Ornamentale überträgt; wie er durch kohlschwarze Flecke an richtigen Stellen bestimmte Effekte sicher herausarbeitet; wie er andeutet und verschweigt und das Auge des Beschauers zu Vergleichen mit der Natur anstachelt, — das alles ist höcht reizvoll.

Dem Milieu-Theoretiker muß das Herz im Leibe lachen, wenn er Julius Klingers Antecedentien erfährt. Er stammt nämlich aus dem Betrieb der Mode. Seine Mutter war eine Wiener Kleiderkünstlerin von hohen Würden und künstlerischem Ehrgeiz. Seine erste bürgerliche Stellung, nach einem vergeblichen Sturmangriff auf den Beruf des Elektrotechnikers, war die eines, seinem kindlichen Alter entsprechend beschäftigten »jungen Mannes«, später eines Zeichners in der »Wiener Mode«, wo Kolo Moser, damals selbst noch ein Suchender, ihn förderte und ermutigte. Nun kommen Münchner Jahre; schließlich, seit einem Dezennium, der Berliner Aufenthalt. Die Akademien haben sein zunftwidriges Autodidaktentum nicht weiter gehemmt, und so blieb denn die Mode seine Liebe und seine Erzieherin. Sieht man genau hin, so kann man auch unsere Blätter letzten Endes als eigenwillig vorgetragene Mode- und Stoffzeichnungen auffassen. Darin eben liegt die »individuelle Note« dieses Klinger. Dennoch haben die originellen Erzeugnisse seines Künstlertums, ohne es zu beabsichtigen, doch auch eine Seele. Eine fidel-nachdenkliche Linienseele, die von ungefähr in sie hineinfährt. Und darin eben ruht ihr feinster Wert. —



JULIUS KLINGER — BERLIN.
SCHWARZ-WEISS-ZEICHNUNG.









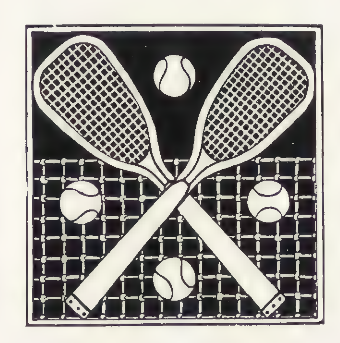














GILDEN-ZEICHEN, AUSGEFÜHRT UND HERAUSGEGEBEN VON DER SCHRIFTGIESSEREI GEBR. KLINGSPOR IN OFFENBACH A. MAIN. NACH ENTWÜRFEN VON EHMCKE, KLEUKENS UND ANDEREN KÜNSTLERN.



ENTWURF: PROF. BRUNO PAUL—BERLIN.
AUSFÜHRUNG: EMIL LETTRÉ—BERLIN.

Kassette für eine Adresse der Akademie an die Kaiserin.

ANDREAS VON BALTHESSER ÜBER DIE BETRACHTUNG VON GEMÄLDEN.

VON RICHARD SCHAUKAL.

Vor Gemälde vermeide ich mit Bekannten zu treten. Es wird dann immer höchst überflüssigerweise „geredet". Und sobald man vor Gemälden über sie redet, entziehen sie sich einem. Es ist, als ob es sie verdrösse. Sie verhüllen sich gleichsam von innen heraus. Man kann über Gemälde nur in ihrer Abwesenheit sprechen. Das Gegenteil hat bei Menschen statt. Ich finde, daß man über Menschen nur mit ihnen selbst sprechen kann.

Gemälde soll man nur in Stimmung betrachten. Es ist nicht wahr, daß sich die Stimmung einstelle. Man muß Sehnsucht nach Gemälden empfinden, sogar Sehnsucht nach bestimmten Gemälden. Spürt man unbestimmte Sehnsucht nach Gemälden, dann mag man es versuchen, sich gleichsam magnetisch mit dem in Rapport zu setzen, das sein Antlitz im Nebel dieser unbestimmten Sehnsucht verschleiert hält. Will es sich nicht entschleiern, dann unterlasse man es, an dem Schleier zu zupfen. Es schneidet sonst plötzlich eine Grimasse, die lange nachwirkt. Aber jede unbestimmte Sehnsucht birgt einen bestimmten Gegenstand. Unbestimmte Sehnsucht ist nur ein vorläufiger, ein Verlegenheitsausdruck. – Etwas anders ist gemeint, wenn ich hinzufüge, daß man sich in der Betrachtung von Gemälden reinigen kann. Das soll nicht heißen, daß man ohne Stimmung sei. Im Gegenteil: man hat gerade dann, wenn man dieses Reinigungs-Bedürfnis empfindet, eine sehr starke Stimmung zu künstlerischen Eindrücken. Eben ihre Stärke bedingt die Unlust, die einem das „andere" bereitet. Man wäre aber zum Beispiel nicht in der Stimmung zu künstlerischer Betrachtung, wenn man sich in sinnlicher Erregung befände. Wer von der Dame seiner Sinne endlich die verheißende Andeutung erhalten hat, der darf nicht vor Gemälde treten. Er wird geneigt sein, eine Nudität von Allegri über Reitergruppen von Mollyn zu stellen, beziehungsweise, was noch schlimmer ist, vor Rubens an die zu gewärtigenden Alkoven-Bewegungen seiner Dame denken.

Ich habe es ferner immer äußerst uninteressant gefunden, mit Malern vor Bildern zusammenzutreffen. Fachsimpelei ist der Tod der künstlerischen Empfindung, die unmittelbar in der Seele wirksam ist und so von seelischer Wirkung zeugt. Die Seele eines Künstlers spricht durch ein Bild zu meiner Seele. Ihr muß ich mit meiner Seele zu begegnen trachten. Da hält technische Kennerschaft nur auf. Man mag ihre Betätigung geruhig den nur allzu häufigen Stunden der künstlerischen Ernüchterung überlassen.

Damit will ich durchaus nicht gesagt haben,

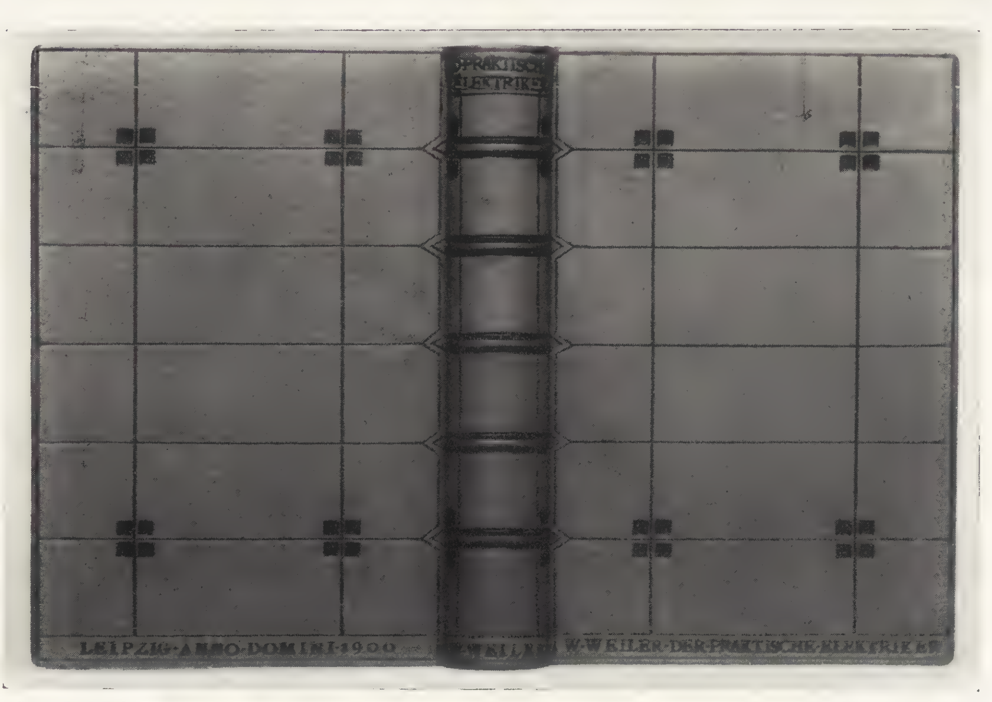
Aus dem soeben in 4. verbesserter Auflage bei Georg Müller in München erscheinenden Buche »Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, eines Dandy und Dilettanten«.

GOLDSCHMIED EMIL LETTRÉ—BERLIN. In Silber getriebene Fruchtschale.

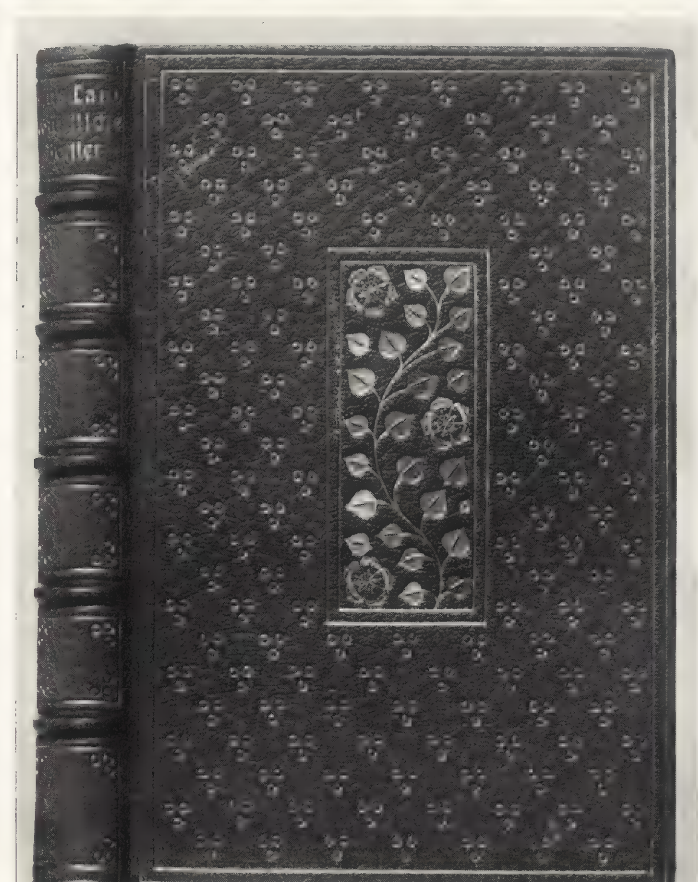
daß die Erfassung des Technischen, die restlose Bewältigung des Technischen durch die Anschauung, nicht nötig wäre, als Basis gleichsam jener Seelen-Zwiesprache. Man lernt die Seele eines Bildes erst allmählich und auf vielen technischen Umwegen kennen, wenn sie auch beim ersten Zusammentreffen ihre Anwesenheit der verwandten noch so deutlich verrät. Ich meine nur, daß das Reden über technische Dinge am besten hinterm Rücken eines Bildes geschehen sollte. „Hinterm Rücken eines Bildes“, das kann sich sehr gut vertragen mit dem vollsten Betrachten. Aber es ist ein andres Betrachten als das, bei dem alle Vernunft schweigt, abstirbt sozusagen, erlischt wie ein Licht in einer Lampe, das noch eben eine leuchtende und wärmende Flamme war und alle entfernten Ecken eines Raumes erhellte und – mit eins fort, aus der Welt, niemals gewesen ist. – Bilder sind der schwierigste Umgang. Sie sind voll Launen und äußerst empfindlich. Manchmal kommen sie einem entgegen mit einer Offenheit, einer Freundlichkeit, daß man nicht weiß, wie man sich zu fassen hat. Manchmal gehen sie von einem so schnell und weit fort, daß man ihnen nicht zu folgen imstande ist. Auch haben sie sehr wechselnde Stimmen. Bald sind sie überlaut, bald so leise, daß man sie kaum versteht und immer „wie“ fragen möchte. – –



EMIL LETTRÉ—BERLIN. Kleines silbernes Gefäß.



HEINRICH PFAU
IN STUTTGART.



BRUNO SCHEER
BERLIN.

BUCH-BÄNDE
MIT HAND-
VERGOLDUNG.

BERLINER
BUCHBINDER-
FACHSCHULE.
LEHRER:
P. KERSTEN U.
L. SÜTTERLIN.



WALTHER GEORGI—HOLZHAUSEN. Zyklus: »Ein Herbsttag«. Nr. 1: »An der Kapelle«.
Exposition internat. Paris 1900: Goldene Medaille. Besitzer: C. Schwarz—Steglitz.

MALER WALTHER GEORGI.

Die Künstler-Vereinigung »Scholle« ist einer der stärksten Versuche, die Kunst wieder mit dem Leben zu verbinden und zwar nach zwei Seiten. Das eine Mal haben die Georgi, Erler, Münzer, Putz, Eichler ein neues Stoffgebiet für die Kunst erobert, zum andern haben sie eine neue dekorative Malerei begründet. Beide sind auf dem Umwege der farbigen Illustration auf einem gesunden Volkstum erwachsen. Ihre Verschmelzung von Malerei und Illustrationsstil ergab eine Synthese, die sehr merkwürdig, neu und fruchtbar ist. Sie hat den Weg gezeigt, wie wir für unsere Schulen, Volkshäuser, Bierhallen, Konzertsäle zu einer Wandmalerei gelangen, die in ihrer Raumbildung, ihrer Farben- und Linienwirkung ebenso originell wie volkstümlich ist. Und das ist ein Gewinn, der gar nicht zu unterschätzen ist, wenn auch die Forderungen einer Qualitätenmalerei Manets, Leibls, Trübners von dieser dekorativen Malerei nicht erfüllt werden, nein, nicht erfüllt werden können. Die Einwände, die dagegen erhoben worden sind, sind im Grunde nicht stichhaltig; denn die Ästhetik der Tafelmalerei ist eine andere als die Ästhetik des Wandbildes. Die großen Formate, die die Schollenkünstler wählten, sind nur ein Notbehelf für fehlende Wände und die gelegentlichen Übertreibungen in Licht- und Farben-Effekten, das Allzurobuste und Übertriebene der Wirkungen wie auch die Tatsache, daß sich die Künstler, Georgi besonders in Bildern wie Leonhardifahrt und Vesper, im Format vergriffen haben; daß die Bilder nicht monumental gedacht, sondern nur Vergrößerungen sind, hat seinen Grund darin, daß die Künstler nicht durch gegebene Räume gebunden und zum Stil der Raummalerei erzogen werden. In dem bisherigen Schaffen Georgis*) ist diese

*) Seine Werke: Drei Schwestern am Kaffeetisch (1894), Herrenporträt, Seelandschaft (1895), eine große Zahl farbiger Zeichnungen und Lithographien (1899 ff.), Mittagsstunde (1900), Kartoffelernte, Saure Wochen, frohe Feste (1901), Feuer (1902), Frühlingsblumen, Störche (1903), Leonhardifahrt, In der Veranda (1904), Vesper (1905), Dame mit blauer Tasse, Katzenmutter, Dame in Weiß (1906), Kleine Wäscherin, Der Herr Bürgermeister, Altbayerisch, Prof. Lamprecht, Eltern (sämtlich Porträts), Stilleben.



WALTHER GEORGI. Gemälde aus einem Zyklus: »Ein Herbsttag«. Nr. 3: »Eintritt in den Park«.

Seite einer gesunden, farbenfreudigen dekorativen Malerei besonders stark entwickelt, wenn er auch nicht dem großen Zuge nachstrebt, der Fritz Erler zu einem der talentvollsten Wandmaler unserer Zeit gemacht hat.

Georgi ist vom Freilichtbild ausgegangen; die Drei Schwestern am Kaffeetisch mit obligaten Sonnenflecken, die Eltern in der sonnig grünen Sommerlaube sind Proben eines ebenso kräftigen und frischen wie delikaten malerischen Könnens. Dieser Weg des Malers wurde, vielleicht etwas unvermittelt, unterbrochen durch ein reges illustratives Arbeiten für die Jugend, durch die große Folge von farbigen Zeichnungen und Lithographien (Pflügender Bauer, Obstgarten, Biergarten, Alte Stadt, Birnbaum, Markt, Bauernhof, Alte Stadt, Aus einem alten Städtchen, Sonnenrosen, Kuhstall, Schwarzwaldmotive, stille Täler, Parkszenen, Einsamer Park, Achensee u. a.). Diese Arbeiten, die den Weg in Schule und Haus gefunden haben, weil sie im besten Sinne des Wortes volkstümlich sind, setzen eine ganz andere Art der Konzeption voraus, ein Sehen und Gestalten in wenigen großen Linien und wenigen gegeneinander abgestimmten Farbenmassen. Georgi gibt diesen Zeichnungen eine linearfarbige dekorative Haltung, die vielleicht vom Plakatstil ausgeht, aber sowohl in der sinnlich-poetischen Stimmung wie in der großartig sicheren Raumgestaltung die Grundlagen eines neuen Wandmalereistiles gibt. Den Geist dieser farbigen Zeichnungen kann der hier abgebildete Zyklus »Ein Herbsttag« deutlich machen, wenn auch auf die Wiedergabe der Farbe verzichtet werden muß. Diese Kunst Georgis ist frisch wie ein reifer Apfel; in dem ganz volkstümlichen Charakter, in dem er das Landleben, die deutsche Landschaft (besonders den Herbst), Arbeit und Vergnügen durchempfindet und mit einer rustikalen Frische und Gesundheit, der aber oft jene leichte Melancholie beigegeben ist, die für die deutsche Volksseele, wie sie sich so nachhaltig im Liede ausspricht, bezeichnend ist, ist er ein Fortsetzer Dürers, L. Richters und Schwinds. Mit diesem Stilgefühl nun, das die farbige Zeichnung durch die Kultivierung der Linie und die Auswahl weniger sympathischer Farben zeitigte, geht Georgi an die Konzeption seiner großen Malereien. Was er dabei an malerischer Feinheit verliert, ersetzt er durch eine außerordentliche malerische Frische.

Georgis Bedeutung und die unfehlbare, sehr starke und sinnlich-lebensvolle Wirkung seiner Kunst liegt in der Sicherheit seiner Raumbildung; er steht hier als ein ganz Selbstständiger, der mit ureigenen Mitteln arbeitet, auf dem Boden Marées, Thomas, L. v. Hof-



WALTHER GEORGI—HOLZHAUSEN.

GEMÄLDE AUS DEM ZYKLUS: »EIN HERBSTTAG«. Nr. 2: »DIE POST«.
Im Privatbesitz von Alexander Koch.





WALTHER GEORGI. Gemälde aus einem Zyklus: »Ein Herbsttag«. Nr. 4: »Das Schloß«.

manns. Seine Bilder sind auf die Idee der Linie und der Farbe zugleich aufgebaut und mit solcher Bewußtheit und Klarheit, dabei ohne doktrinäre Absichtlichkeit, daß jede Linie, jeder Farbenstrich bei ihm raumbildend ist. Mit größter Sicherheit führt er den Blick von der ersten Sehebene zur letzten, vom Rahmen zum Horizont. Die Illusion, die die alten Holländer durch strenge Beobachtung der Luftperspektive, Velasquez und Manet durch Tonwerte erreichen, schafft Georgi durch Linie, Lokalfarben und Klarheit der Beleuchtung. Ganz neu ist bei ihm die Art des zeichnerischen Aufbaues, die Umgrenzung der Darstellung mit ihren kühnen Rahmen-Überschneidungen, die höchst kühne Bildmotive schaffen und den Raumeindruck ins Machtvolle steigern können (siehe das Gemälde »Feuer«, Abb. S. 290, mit der Perspektive von unten, die die Brunnenfigur ins Ungeheuere steigert, was ihr ein seltsames, phantastisches Leben gibt), und in denen wir eben die Fundamente einer neuen dekorativen Malerei erkennen müssen, die uns andererseits die Dinge nahe rücken, ihr eigenes materielles Leben fühlbar machen, die Poesie des Stofflichen, den Erdgeruch der Scholle, die sinnliche Fülle des Lebens, den Brodem, die Säfte, die alles Vegetative durchkreisen und zum Blühen und Reifen bringen. Raumgröße, sinnliche Lebensfülle, Intensität und Zartheit des Naturgefühls, Einheit von Mensch und Landschaft, geschlossene dekorative Wirkung, das sind die Eigenschaften, die Georgis Kunst kennzeichnen und ihr ihre starke persönliche Note verleihen. Der Raum mit den wesentlichen Linien- und Formen-Umrissen ist das Formengebäude, das die Stimmung in Farbe und Licht fassen soll. Wie ist auf seinen großen Darstellungen des Landlebens (Kartoffelernte, Saure Wochen, frohe Feste, Vesper) das volle warme Leben in Natur und Menschen gefaßt, die Ähren, die Früchte und Blumenguirlanden, die pralle Schönheit des Fleisches, das Gelände mit seinen Wellenbewegungen, die Wolken in ihren großen Linienzügen, die Gesichter mit ihren charakteristischen Merkmalen, eine Hand in ihrer zufassenden Gebärde, ein gebeugter Rücken in der Mühe der Arbeit, die Tiere in ihrem Knochengerüst, die Pracht ihrer wuchtigen Formen, die Ruhe und das geduldige Warten, das schwerfällige, beharrliche Ziehen, der Glanz der riesigen, runden Buckel und kraftschwellenden Rundungen, die sich warm und seidig anfühlen. Wie Georgi in diesen großen dekorativen Bildern die Poesie der Tagesstunde bis in das Unsagbare ihres Zaubers hinein zu fassen vermag, sehen wir an der »Kartoffelernte« und der »Mittagsstunde«.



WALTHER GEORGI. Gemälde aus einem Zyklus: »Ein Herbsttag«. Nr. 5: »Das Wirtshaus«.

Die Sonne ist hinter dem Acker untergegangen; nur der Abendhimmel spiegelt sich im Geschirr; es ist die Abendstunde, wo die Gegenstände selbst zu leuchten anfangen, wo »alle Farben anfangen, einen eigenen Gesang von sich zu geben«. Die ewige Poesie dieser Stunde packt die Seele des Malers. Der Himmel ist dunkler als die Körper, die in ihrer Massigkeit den vorderen Raum füllen. Alles, was dunkel ist, bekommt um diese Stunde volle Tiefe, so der frisch aufgeworfene Acker; der hat einen ganz reichen, starken Klang.

Die Poesie des Feierabends auf dem Lande habe ich nie schöner dargestellt gesehen wie hier. Und ebenso die sonnenverträumte Mittagsstunde in dem gleichnamigen Bilde, einem der besten Bilder Georgis. Parkphantasien dieser Art sind eine besondere Liebe Georgis. (Vergl. noch das Gemälde »Feuer«, die Lithographie »Einsamer Park«, die die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien als Jahresprämie verteilte.) Hier wird der Künstler, den man fälschlich einen »nüchternen Realisten mit naturalistischen Neigungen« genannt hat, ein fabulierender Naturpoet im Sinne Böcklins und Schwinds. Diese Parkszenen mit Barockfiguren, phantastischen Wassertieren, Brunnengestalten, Architekturteilen, ornamentalen Plastiken sind poetisch-malerische Visionen, die von Leben gesättigt und von einer traumhaften Stimmung ganz durchtränkt, die tiefe Lust Georgis verkünden, Naturträumerei, Schönheit, Liebe in stark empfundenen dekorativen Bildern zu veranschaulichen. Er weiß diese patinierten bemoosten Barockformen so eigentümlich zu beleben, wie Menzel die Gipse seines Ateliers und die Ritterrüstungen. So ist auch der Grundgedanke der »Mittagsstunde«, die schöne verträumte Verlassenheit eines solchen Parkes darzustellen, und das geheimnisvolle Leben, das diese Figuren führen. Sie erscheinen Georgi nicht als tote Masse, er hat immer das Gefühl, daß sie nur still stehen, wenn der Beschauer sie sieht. In Bayreuth gab ihm die Entdeckung einer kolossalen unvollendeten Brunnengruppe mit mächtigen Pferdeköpfen (im »Feuer« verwertet) lebhafte Anregung, ebenso die ganze Anlage der Eremitage und ähnliches. Georgi begnügt sich aber nie mit dem Naturabbild; er trägt in sich eigene Gesichte und ist erfüllt von schöpferischen Antrieben; so ist jedes seiner Werke, ohne daß er den Boden des Naturwirklichen aufgibt, eine neue Schöpfung, ein selbständiges aus dem Schauen der Natur hervorgegangenes Kunstwerk. Er schaut das Bild, sieht es in seinen wesentlichen Zügen, konzentriert und zur Einheit erhöht, indem er das, was ihn besonders ergriff, so intensiv gefühlt wieder-



WALTHER GEORGI. Farbige Zeichnung: »Markt«.

gibt, daß der Beschauer dasselbe starke Gefühl empfinden muß. Und er weiß diese poetischen Träumereien mit einem gesunden Realitätssinn zu vereinigen, bei einer fast nie fehlgehenden Sicherheit der handwerklichen Mittel als Zeichner und Maler. Man hat bei Georgi wohl zuweilen das Gefühl, daß er nicht das Letzte gibt und daß er die Forderungen einer reifen Sinnenkultur noch nicht ganz befriedigt, nie aber hat man das Gefühl der Unsicherheit aus mangelhaftem Können. Seine Kunst hat nichts Verstiegenes, sie ist gewiß allgemein-verständlich, hat nichts von künstlicher Atmosphäre, ist frisch und gesund und auch in ihren Phantasien positiv. Er vermeidet alles Unklare und Verschwommene, er liebt nicht einen »Impressionismus« der die Formen zerstört, er gibt immer etwas Ganzes, immer ein starkes, volles Gefühl, das sich in einem Bildganzen auslebt. Das Momentane jeder Art liegt seiner Kunst fern; auch in seinen Zeichnungen gibt er das Stabile, Ruhige, Behäbige; er steht der Kunst eines Degas so fern wie nur möglich, und Thoma sehr nahe; die Gestalten, die aus seinen Räumen emporwachsen, sind Gestalten der Ruhe, sie haben etwas Bodenständiges und sind Verkörperungen des Naturlebens, ob sie nun Bauern auf dem Felde oder Nixlein am marmornen Bassin im grünen Sonnenschatten der blühenden Kastanie sind.

Der farbige Aufbau der »Mittagsstunde« reduziert sich wieder auf einfache Elemente, eigentlich nur Grün und Weiß, mit ein wenig Blau im Himmel. Weiß ist das Becken, ein sammetartiges saftiges Grün der Wiese hinter dem stumpfen Grün der rotblühenden Kastanie; alles mit erprobtem dekorativem Geschmack verteilt. Mit wie feinen Mittel Georgi arbeitet, sehen wir in der Art, wie er den illusionierenden Eindruck verträumter Stille erreicht; er hat vielfach in der Natur beobachtet, daß ein Windhauch mehr Ruhe geben kann als Totenstille im Laube; will der Maler ein furchtbar heranziehendes Gewitter darstellen, dessen starke Stimmung bereits den Himmel ergriffen hat, so wäre vorn am Bilde Laub und Wasser ganz ruhig darzustellen, will man den Eindruck des Unheimlichen geben. Umgekehrt ist die Stille durch leiseste Bewegung, durch



WALTHER GEORGI. Gemälde: »Feuer«.

einen Schauer über die Wasserfläche, erst recht »fühlbar«. Georgi läßt die schweren Blätter der Kastanie in dem leise bewegten Wasser ruhen. Der Effekt ist unübertrefflich. Diese Schwere, die uns träumen macht, dazu der kühle bemooste Marmor, die Blüten und Blätter der Kastanie in ihrer sinnlichen Fülle, das Feuchte von Marmor und Moos, das Huschende, Leichte der Sonnenflecken, das ist der volle Zauber sommerlichen Lebens. Diese physiologische Wirkung des Stofflichen, die den besonderen Reiz einer guten Malerei ausmacht, begegnen wir in allen Arbeiten Georgis, auch in seinen Zeichnungen, z. B. dem »Markt«; die heiße dunstige Sommerluft, die schwere sommerliche Gewitterstimmung kann mit so einfachen Mitteln nicht besser wiedergegeben werden. Er hat sich, um sie zu erreichen, seine besonderen Techniken geschaffen, deren Treffsicherheit und Illusionsfähigkeit wir unsere Bewunderung nicht versagen können. Die Stilleben der letzten Jahre sind lediglich Studien dieser Art, in einer prächtigen Breitmalerei, die an ähnliche Exerzitien Trübners erinnern und Menschen mit malerischem Sinn enthusiasmieren können. Auf dem dreigeteilten Erntebild »Saure Wochen, frohe Feste« hat er auf dem rechten Flügelbild »Die Schnitter« das Zittrige der heißen Luft, das besonders eindringlich ist, wenn man dicht über das Feld hinschaut, in Wellenlinien gemalt, so wie die bewegten Wasserspiegel, während der Kirchturm glatt gemalt ist; er gelangt zu einer Illusion, die absolut zwingend ist.

Die Aufschließung des Raumes und die Einbeziehung jeglichen Details in die Rhythmik des Ganzen ist an der »Mittagsstunde« und dem Zyklus des »Herbsttages« so vollkommen durchgeführt, daß hier in der Tat nichts mehr zu wünschen übrig bleibt. Der »Herbsttag« ist das Muster eines dekorativen Gemäldefrieses. Als solcher ist er einheitlich entworfen für ein in Gelb gehaltenes Zimmer



WALTHER GEORGI. MITTELBILD EINES TRIPTYCHONS »SAURE WOCHEN, FROHE FESTE«.



WALTHER GEORGI.

SEITENBILD EINES TRIPTYCHONS
»SAURE WOCHEN, FROHE FESTE«.



WALTHER GEORGI.

SEITENBILD EINES TRIPTYCHONS
»SAURE WOCHEN, FROHE FESTE«.



WALTHER GEORGI. Gemälde: »Bürgermeister«.

der Pariser Welt-Ausstellung, wo er durch seine eminente dekorative Wirkung Aufsehen erregte (jetzt im Besitze von Schwarz – Steglitz, die Originalstudie zum Park in der Nationalgalerie, anderes im Museum in Graz). Die Abbildungen mögen die Mittel der Raumdurchbildung erkennen lassen. Die Farben sind auf die einheitliche Gesamtstimmung hin gewählt und von einem Bild ins andere übergeleitet. Gelb ist der Grundton; dazu kommt Grün und feines Grau und Weiß. Es verbietet sich hier, auf die ganz delikaten Farbenverbindungen näher einzugehen. Erwähnt sei nur noch, wie erstaunlich wahr Georgi das »Herbstgefühl« in seinen verschiedenen Wandlungen, die leisesten Naturtöne trotz der Kolossalität der Wirkung getroffen hat, das Gefühl des Aufatmens in der freien Natur, das Ferngefühl, das melancholische Einsamkeitsgefühl, die sonnige Stille, die zarte Elegie, die Föhnstimmung (auf dem »Aufsichtsturm«). Die ausgesucht vornehme Farben-Kombinationen dieses Zyklus übertrifft Georgi noch in den beiden weiblichen Halbfiguren-Bildnissen »Frühlingsblumen« (1903, Privatbesitz in Württemberg) und »Dame mit blauer Tasse«, zwei Bildnissen von freudigen, heiteren Harmonien.

Das Bildnis, das Porträt im engeren Sinne, hat Georgi in den letzten Jahren wieder ganz vornehmlich, in der letzten Zeit fast ausschließlich beschäftigt. Indem er sich beschränkt, will er sich zugleich vertiefen; er knüpfte wieder da an, wo er ursprünglich ausgegangen ist, bei der »reinen« Malerei, die auf dekorative Wirkung verzichtet, aber den Kultus des Tones und der farbigen Nüance pflegt. Die stattliche Zahl von Bild-



WALTHER GEORGI.
GEMÄLDE: »KLEINE WÄSCHERIN«.



Privatbesitz in Württemberg.

WALTHER GEORGI.

GEMÄLDE: »FRÜHLINGSBLUMEN«.



WALTHER GEORGI.

»DAME MIT BLAUER TASSE«.



WALTHER GEORGI.
GEMÄLDE: »DAME IN WEISS«.



WALTHER GEORGI. Gemälde: »Katzenmutter«.

nissen, die Georgi in verhältnismäßig kurzer Zeit gemalt hat, zeigen ihn als einen unserer tüchtigsten Porträtmaler. Seine eminente Sachlichkeit, zeichnerische Sicherheit, sein hochentwickelter Farbensinn, seine breite, saftige Malerei, die jeder Wirkung sinnlicher Schönheit, des bezaubernden Reizes des Stofflichen sicher ist, und schließlich seine glänzende Fähigkeit, Räume zu bilden, vereinigen sich in seinen Bildnissen zu einem Gesamtresultat, das gewiß noch von sich reden machen wird. Georgi strebt danach, den Eindruck wiederzugeben, den er von dem Menschen hat, sein ganzes Wesen. Diese Ähnlichkeit, die bestimmte Vorstellung, die er sich von ihm gemacht hat, zu erreichen, ist seine Aufgabe; gibt sie nicht immer die Totalität eines Menschen — wer könnte sie malen —, so ist sie doch eine sehr charakteristische Seite, und diese gibt er ganz, als geschaute Einheit. Entweder sieht er die Menschen lebhaft oder sehr ruhig, nach außen strebend oder kontemplativ, von einer starken Idee beseelt (Lamprecht) oder gemütlich-behaglich zu Hause (Bildnisse seiner Eltern), die Augen scharf beobachtend oder verträumt; so beobachtet er bis in die feinsten Züge diesen Eindruck der Ähnlichkeit, der sich also auch wieder nicht mit einer Kopie der Natur begnügt, sondern sie geistig durchdringt. Deshalb stellt Georgi die Personen in der Umgebung dar, zu der sie geistig-gemütlich gehören; mit der Forderung, daß Mensch und Raum eine höhere, intellektuelle, wie malerisch-plastische Einheit zu bilden haben, betreten wir Georgis eigene Domäne. —

PAUL KÜHN—LEIPZIG.



WALTHER GEORGI. GEMÄLDE:
GEHEIMRAT PROF. DR. KARL LAMPRECHT.



HUGO LEDERERS KRUPP-DENKMAL IN ESSEN.

VON

ERNST GOSEBRUCH—ESSEN.



Das Bedeutsame dieser künstlerischen Leistung liegt in dem Standbild; es ist denn doch nicht so einfach, der unschönen Tracht unserer Zeit den Ausdruck so ruhiger Würde abzugewinnen. Man vergleiche Harro Magnussens vor einigen Jahren entstandenes Denkmal des Grafen Roon zu Berlin — wie peinlich wirkt nicht an ihm die unförmliche und langweilige Masse des Uniformrockes, die, durch keine große und geschlossene Linie gebunden, unser Auge haltlos und mißmutig umherirren läßt. Die dekorative, im vereinfachenden Geist der Antike schaffende Richtung unserer neuen deutschen Plastik hat mit dem Essener Werke bewiesen — was für den Arbeitertypus schon seit Meunier feststand —, daß auch die Erscheinung des bürgerlichen Alltags vom großen Stile bezwungen werden kann. So ist denn mit Freuden zu begrüßen, daß man von dem ursprünglichen Plane, der die Züge Friedrich Alfred Krupps nur in einem Medaillon zeigen wollte, abgesehen hat. Das Verlangen, einen teuren Heimgegangenen in ganzer, imponierender Gestalt weiterleben zu lassen, wird ja auch niemals aussterben, und die bildende Kunst hat sich mit ihm abzufinden.

Aber der Bildhauer-Baumeister, als der Hugo Lederer hier auftritt, hat auch die das Standbild umgebende Architektur geschaffen, und sie kann nur mit Vorbehalt hingenommen werden. Der Standort des Denkmals ist ein dreieckiger Platz am Eingang der Kruppschen Gußstahlfabrik. Parallel zu den ihn umsäumenden Häuserreihen laufen drei belebte Straßenzüge, die in der Mitte eine dreieckige, nicht eben große Anlage umschließen. Wo zwei dieser Züge sich in stumpfem Winkel schneiden, liegt auf einer Terrasse das Denkmal, dessen im Halbkreis verlaufende Wand sich nach der dem stumpfen Winkel gegenüberliegenden Ostseite des Platzes öffnet, nur von hier eine Ansicht der Gestalt vergönnend. Hinter dem Denkmal kreuzen sich eine aus Süden und eine aus Westen kommende Straße, und nun wolle man aufmerken! Nur ein schmaler, zur Höhe der Terrasse ansteigender Hang trennt die Bürgersteige von der Rückseite der Wand, mit ihrer riesigen, steil vor uns emporschießenden, nur leicht in Felder eingeteilten Fläche sieht sie, von hier gesehen, wie ein steinerner Gasometer aus, der die dem Standbild gegenüberliegende Ostseite des Platzes fast gänzlich zudeckt, — ja, es muß klipp und klar ausgesprochen werden, daß dieser Anblick unmöglich ist. Den von Westen oder von Süden kommenden trifft er brutal, mit schwerem Keulenschlag, alle lebendige Schönheit des Platzes, der uns nach der Enge der Straße mit gastlich geöffneter Weite umfangen soll, vernichtend. Auch



PROFESSOR HUGO LEDERER BERLIN. Denkmal für Fr. A. Krupp in Essen.

wenn wir uns den Hang in Zukunft etwa mit Tannen bestanden denken, wird nicht viel gewonnen sein, wo die Straße zum Platze wird, will sie auch nicht auf eine undurchdringliche, grüne Böschung prallen.

Der Bildhauer wird einwenden: — „Mein bester Herr, das Unzulängliche meiner Lösung springt so in die Augen, daß Sie sich als einsichtiger Mensch hätten sagen müssen, dem Künstler waren die Hände gebunden." — „Ach, ich weiß, mein bester Herr, weiß, daß Sie nur diesen Platz zur Verfügung hatten, weiß, daß Sie das Standbild gegen die Unruhe des Straßentreibens durch einen architektonischen Rahmen abscheiden mußten, aber als nachdenklicher Mensch habe ich auch über einen Ausweg gesonnen, hören Sie denn zu!" Warum hat man nicht das Denkmal in die Mitte der dreieckigen Anlage geschoben, hat seine Wand nach vorne geschlossen und sie mit einer Kuppel versehen, so daß sie zu einer den Platz beherrschenden Halle ward? Durch ein offenes Portal wäre der Eingang gewesen. So manches in Lederers Entwurf kommt meinem Plane zu Hülfe, für die mit dem Stein noch halb verwachsenen Gestalten der Arbeiter wirkt das kalte Tageslicht nicht günstig, während ihnen die Dämmerung des geschlossenen Raumes das Geheimnisvolle, aus Schatten Emportauchende geben würde, dessen sie bedürfen, der schwermütige Ernst ihrer gesenkten Häupter würde mit dem feierlichen Schweigen der Halle herrlich zusammen klingen, und auch die Gedächtnistafeln würden hier besser am Platze sein. Gewiß, mein Vorschlag hätte eine Art Tempel oder Kapelle ergeben, aber eben weil wir im grellen und wirren Spiel der Straße die steinernen und ehernen Männer nicht mehr sehen, eben weil wir uns vor den Denkmälern unserer Großen in Andacht sammeln wollen, eben darum hätte man es einmal mit dieser Lösung versuchen können. Auch Adolf Hildebrand hat um seine neueste Schöpfung, den Hubertusbrunnen in München, eine geschlossene und gekuppelte Halle gebaut. Il n' y a que le premier pas qui coûte.

Alle Heftigkeit, mit der ich für das mißachtete Recht der Straße eingetreten bin, darf uns nun nicht hindern, den großen Vorzügen des bedeutsamen Werkes gerecht zu werden, wollen wir ihm denn von der begünstigten Ostseite entgegentreten! Das Schwarz der Bronzegestalt spricht gegen den hellen Muschelkalk der Wand einstweilen noch zu laut, ein Mißklang, den die rußige Luft der Stadt bald behoben haben wird. Leider



PROFESSOR HUGO LEDERER · BERLIN. BRONZE-STANDBILD VOM KRUPP-DENKMAL IN ESSEN.



PROFESSOR HUGO LEDERER—BERLIN.
ARBEITER-FIGUREN AM KRUPP-DENKMAL IN ESSEN.



PROFESSOR HUGO LEDERER—BERLIN.
ARBEITER-FIGUREN AM KRUPP-DENKMAL IN ESSEN.



PROFESSOR HUGO LEDERER—BERLIN. Sockel-Figuren am Hamburger Bismarck-Denkmal.

läßt die Abbildung ihn noch schärfer hervortreten, sodaß der Heimgegangene den Lesern dieses Blattes wie ein Festredner erscheinen mag. In Wahrheit stellt das Denkmal nicht einen Redenden, sondern einen Lauschenden, einen gütig Zuhörenden dar, eben den Herrn, dessen Ohr und Herz seinen Leuten gehörte, den Arbeitern, die wir zu seiner Rechten mit den Werkzeugen ihrer Mühe, zu seiner Linken im Genuß ihrer von seiner fürsorgenden Hand beschirmten Ruhe sehen.

Man hat das Besondere des Werkes in diesen Arbeitern sehen wollen. Ganz zu Unrecht! Sie gehen in keiner Weise über den von Meunier geschaffenen Typus hinaus, und im übrigen hat es seine Bedenken, die niederdrückende Schwermut dieser fremden Formenwelt auf unsere Heimat zu übertragen. Meunier, der einmal Gast der Gußstahlfabrik war, hat selber zugestanden, daß sie für den deutschen Arbeiter gar nicht passe. Ich kann aber auch nicht sagen, daß ich in der Durchbildung dieser Körper das Herz des Künstlers schlagen hörte. Wer die herbgeschnittenen Runen im Sinne hat, mit denen Metzner das feierliche Spiel menschlicher Glieder auszudrücken weiß, den wird diese ein wenig summarische Behandlung, die in der Abbildung viel zu bestimmt herausgekommen ist, nicht reicher machen. Man vergleiche die Allegorien, die derselbe Lederer jüngst für sein Hamburger Bismarckdenkmal geschaffen hat — wie anders ihre schöpferische Energie, die sie in mächtigem Strome auf uns überfluten lassen! Es wird von einem Plane geredet, eine Anzahl erlesenster Werke der neuen deutschen Kunst in Paris auszustellen, und ich setze den Fall, daß Lederer, der ja nicht zu übergehen wäre, seine Essener und Hamburger Arbeiten zusammen zeigte. Kein Zweifel, daß man in den letzteren nicht nur die besondere Stärke des Künstlers, sondern auch die deutsche Note erkennen würde, während man den ersteren nach Meunier den Reiz der Neuheit und Ächtheit eben absprechen würde.

Aber vielleicht verstehen wir den Bildhauer am besten, wenn wir in ihnen nicht mehr als ein Paar begleitende Akkorde, als ein Mittel künstlerischer Weisheit sehen, das der Wirkung der Hauptgestalt zu Gute kommt. Daß ich in ihr den eigentlichen Wert der Schöpfung Lederers sehe, habe ich schon ausgesprochen. Man hat eingewendet, die realistische Figur stimme nicht

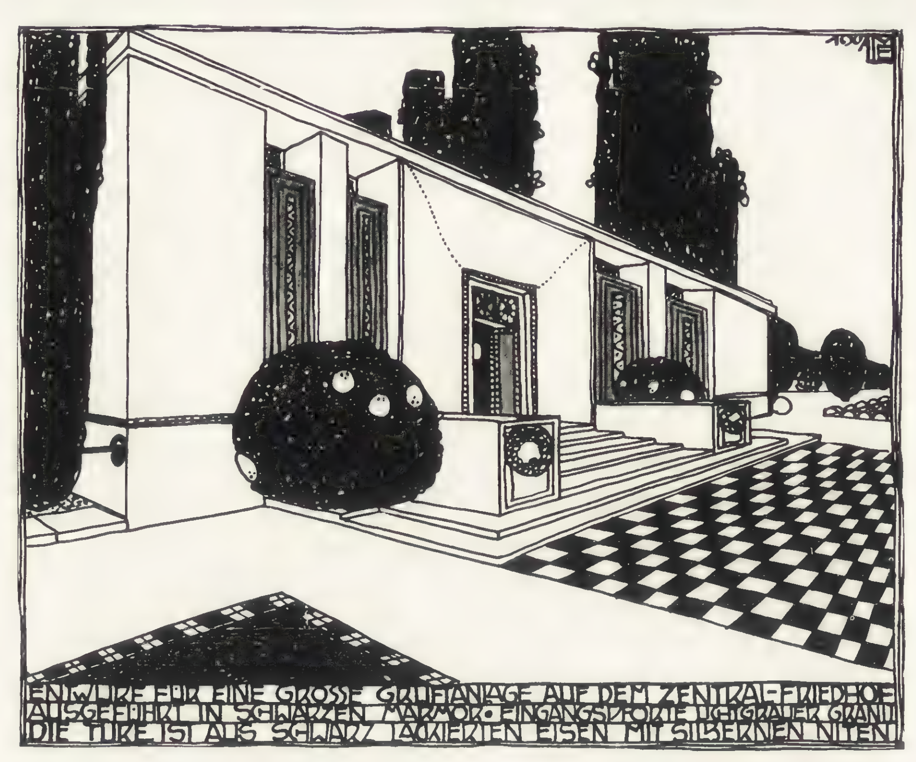


PROFESSOR HUGO LEDERER—BERLIN. Sockel-Figuren am Hamburger Bismarck-Denkmal.

zu den idealisierten Gruppen der Rundwand. Du lieber Gott, was dabei nur — wenn es wirklich wahr wäre — das Unerhörte sein soll! Auf wie zahllosen Sockeln von Denkmälern sehen wir nicht nackte Genien sitzen, ohne doch zu erwarten, daß der oben dargestellte Dichter oder Musiker im antiken Gewand mit bloßen Armen und Beinen stände! Im übrigen habe ich den realistischen Stil in diesem Standbild noch gar nicht finden können. Dieselbe vereinfachende, mit großen Linien und breiten Massen wirkende Hand, welche die halbnackten Arbeiter aus dem Stein gehauen, hat auch — und das ist das für unsere Kunstgeschichte Wichtige — den in bürgerliche Tracht gekleideten Herrn in Bronze gegossen. Dieser Überrock, an dem nicht Naht, noch Knopfloch zu finden ist, würde vor dem kritischen Auge eines Schneidermeisters kaum Gnade finden. Wie die geheimnisvoll mit der Wand noch verwachsenen Figuren nicht Arbeiter der Fabrik, sondern ganz allgemein Allegorien der Arbeit und des Feierabends sein sollen, so ist auch die Gestalt des Herrn, dem zum Beispiel die uns vertraute Brille ganz fehlt, über das rein Bildmäßige hinaus zum Sinnbild geworden, und wir wollen uns nun fragen — zum Sinnbild wessen?

Es wird vor der Nachwelt das Verdienst des dritten Krupp bleiben, der ungeheuren Bedeutung der zum Siege emporgestiegenen Industrie einen sichtbaren Ausdruck verliehen zu haben. Der Zeit der aufstrebenden Industrie, die mit hartem Tritt die Ruhe eingeschlafener Provinzen störte, die mit Erobererfäusten an die Tafeln veralteter, dem Aufschwunge hinderlicher Gesetze schlug, und die gesellschaftliche Stellung nur gegen schweren Widerstand errang, ist der Heimgegangene nicht mehr einzureihen. Mit der großartigen Welt seiner Fabriken und dem Ruhm seiner Fürsorgewerke war er eben zur Großmacht geworden, die im Bewußtsein ihrer segenspendenden Kraft den Adel ausschlagen, sich den Exzellenzentitel im Hause verbitten konnte, die im schlichten bürgerlichen Rocke blieb, und doch Kaiser und König an ihrem Tische sah.

Ich finde, daß der Bildhauer den Typus des zur Macht gewordenen fürstlichen Kaufmanns sehr glücklich getroffen hat. Jeder Prunk polierten Granits oder Marmors ist in dieser Architektur, jeder Aufwand stolzer Gebärden in dieser Gestalt, die mit auf dem Rücken gekreuzten Händen in der gelassenen Haltung des ruhig Abwartenden dasteht, peinlich vermieden; der strenge, gehaltene



ARCHITEKT EMANUEL MARGOLD—WIEN. Entwurf zu einer Grabanlage.

Umriß, der sie zur imposanten Einheit bindet, drückt nichts als Einfachheit und Vornehmheit, jene beiden wundervollen, echt fürstlichen Begriffe, die im Grunde nur einer sind, aus, Einfachheit die Vornehmheit, Vornehmheit die Einfachheit ist. Und nun frage man sich, ob nicht gleichwohl die fast erschütternde Schlichtheit dieser Gestalt, welche die höchste Stufe wirtschaftlicher Macht und gesellschaftlicher Stellung darstellt, beredter und eindringlicher wirkt, als wenn man sie mit Kanonen umgeben hätte. —

An der offenen Seite sieht auch die Wand günstiger aus. Ein wohl abgemessenes Spiel der Kräfte, in dem wir die den Eckpfeilern vorgelegten Streben und die die Arbeitergruppen stützenden Platten den Sockel mit der freistehenden Bronzefigur vorbereiten sehen, löst ihre Wucht und nimmt ihr das Kolossale, das ihre Rückseite in so schroffem Mißverhältnis zum Platze zeigt. Ja, diese Rückseite! — ehe ich diese Zeilen beendete, bin ich nochmal am Denkmal gewesen, hoffend, mich mit ihr aussöhnen zu können. Allein sie ist und bleibt unmöglich. Mit wieviel reinerem Klange würde doch diese bedeutende Schöpfung Lederers wirken, wenn wir sie als Grabmonument am Ende eines von Bäumen beschatteten Weges gegen die Mauer eines Friedhofes sähen!

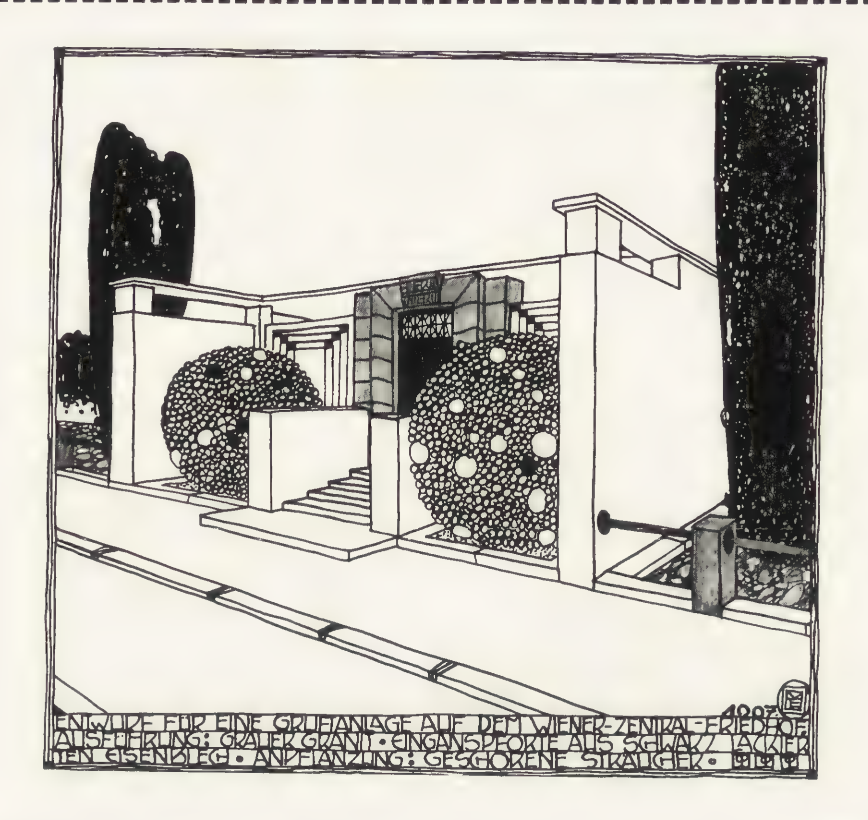
DEKORATION UND KEIN ENDE. Der Begriff „Dekorationsdiwan" besagt so ziemlich alles. Ihm schließt sich eine lange Reihe von Objekten würdig an, deren wesentliche Bestimmung darin liegt, zu „dekorieren". . . . .

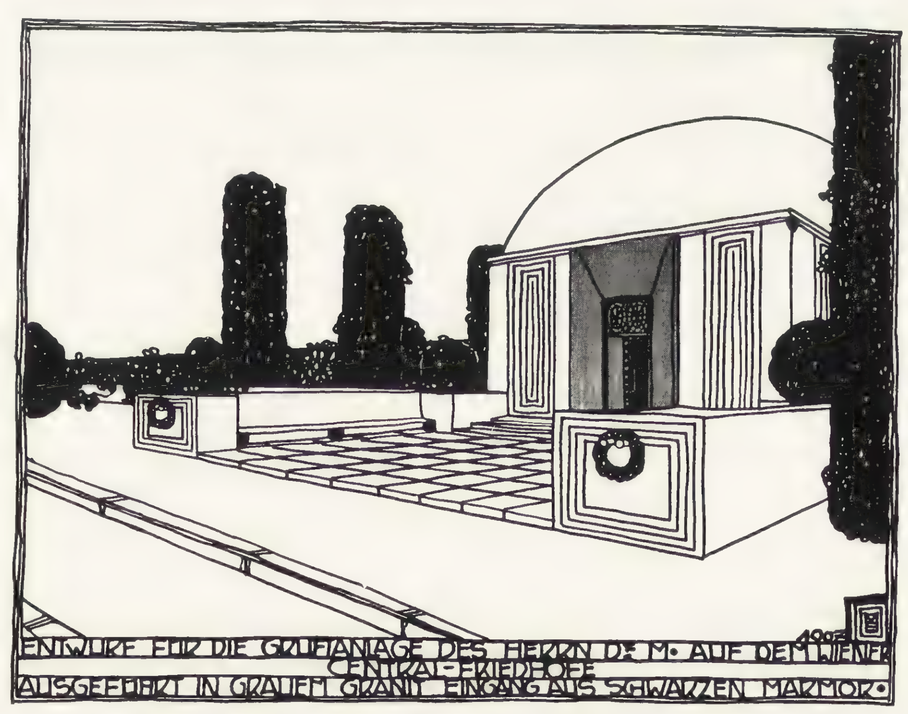
Die Vorgeschrittenen wehren sich und erklären: Bitte, der Dekorationsdiwan ist überwunden, wir haben ein englisches Zimmer! Das englische Zimmer hat einen mächtigen Kamin, von einem riesigen Feuermantel überwölbt, darunter ein offenes Kohlenfeuer, oder nicht? Ach nein, es ist Gasheizung, auf künstliche Weise Kohlenheizung vortäuschend, und statt des Dekorationsdiwans findet sich ein sogenannter Zierschrank vor mit getriebenen Kupferbändern, die aber nichts zu halten haben, sondern an den Türen, die in Scharnieren laufen, angenagelt sind.

Wozu der Feuermantel, wozu das künstliche Kohlenfeuer, wozu der Zierschrank, wozu die angenagelten Kupferbänder? Darauf hört man die stehende Antwort: Weil's halt so schön ist — wissen Sie — der Dekoration wegen!

Der Unfug hat keine Grenzen; alles ist noch neu zu machen vom Kleinsten bis zum Größten: Die ganze Welt ist neu zu bauen.

Vorstehende Zeilen sind einem sehr empfehlenswerten Buche von Joseph Aug. Lux entnommen: Der Geschmack im Alltag. Ein Buch zur Pflege des Schönen. Verlag Gerhard Kühtmann—Dresden.





ARCHITEKT EMANUEL MARGOLD—WIEN. ENTWÜRFE ZU GRAB-ANLAGEN.



ENTWURF: PROFESSOR P. PFANN—MÜNCHEN. Offiziers-Speiseanstalt des 7. Bayr. Feldartillerie-Reg.—München. Eingang und Vorraum.

DIE DEUTSCHEN WERKSTÄTTEN FÜR HANDWERKSKUNST.

VON WILHELM MICHEL—MÜNCHEN.

Sammlung heißt die Parole, die für das Kunstgewerbe heute gilt, Sammlung, Besinnung, Ausbau und Befestigung in künstlerischer wie in wirtschaftlicher Hinsicht. Zehn Jahre lang haben, um mit Goethe zu reden, im deutschen Kunstgewerbe die unruhigen Geister Eileheute und Habebald geherrscht. Zehn Jahre lang ist in heftigen Einzelkämpfen um Boden gerungen worden, zeitigten kühne Experimente unreife Errungenschaften, von denen kein Mensch wußte, waren sie zu bewahren oder mußten sie wieder aufgegeben werden. Nun tritt Haltefest heran, der Starke mit dem derben Griff seiner Hände, mit dem bürgerlichen Sinn für das Bewahren und den sicheren Besitz. Die Gesinnung im Kunstgewerbe ist anders geworden, das innere Verhältnis des Kunstgewerblers zu den Mächten der Zeit hat sich gewaltig verschoben. Seine Erzeugnisse dröhnen nicht mehr, wie im Anfang, vom Pathos der Distanz. Jeder Stuhl, jeder Schloßbeschlag, der heute unsere Werkstätten verläßt, scheint zu wissen, daß er einen allgemein anerkannten Wert darstellt, daß er sein Dasein respektablen, zur unumstrittenen Herrschaft gelangten Kräften verdankt. Es ist ein ruhiger, ein bürgerlicher Geist, der uns dafür bürgt, daß die Demokratisierung des neuen Kunstgewerbes kräftig betrieben wird.

Sammlung innen und außen! Wie betätigt sie sich? Nun, als Anzeichen äußerer Sammlung darf man wohl die Gründung der Sächsischen Landesstelle für Kunstgewerbe, die Gründung eines allgemeinen deutschen Werkbundes, das energische Übergreifen der Münchner »Vereinigten Werkstätten« nach



PROFESSOR P. PFANN — MÜNCHEN.
OFFIZIERS-SPEISEANSTALT DES 7.
FELDARTILLERIE-REG. — MÜNCHEN.



PROF. WILLY VON BECKERATH HAMBURG. Frühstückszimmer. Rüstern natur.
Offiziers-Speiseanstalt des 7. Feldartillerie-Reg. – München.

dem deutschen Norden mit Fug ins Treffen führen. Diese Tatsachen geben deutlich zu erkennen, daß die Zeit eigensinniger Differenzierung vorbei ist, daß man in diesem ganzen Lager das Gemeinsame betont. Eine neue, wichtige Tatsache von gleicher Bedeutung bildet der Anschluß der Münchner »Werkstätten für Wohnungseinrichtung« (Karl Bertsch, W. v. Beckerath, A. Niemeyer) an die Dresdner Werkstätten, oder vielmehr die Verschmelzung beider Institute zu der einheitlichen Firma: »Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst«. Man wird diesem Vorgang nach verschiedenen Seiten hin Wichtigkeit und Bedeutung zubilligen müssen. Einmal gebührt ihm Beachtung als einem Akte der Konsolidierung, der die Wirkungsfähigkeit zweier an sich schon bedeutender Institute in einem Punkte zusammenfaßt und verdoppelt. Außerdem verdient er Interesse, weil er zwischen dem Norden und dem Süden Deutschlands auf dem Gebiete des Kunstgewerbes eine neue Brücke schlägt.

Daß dieser Verbindung alles Gewaltsame fehlt, braucht dem Kenner der Verhältnisse, braucht Keinem gesagt zu werden, der das bisherige Schaffen des hauptsächlichen Mitarbeiters der Dresdner Werkstätten, Professor Riemerschmids, verfolgt hat. Was Karl Bertsch, v. Beckerath und A. Niemeyer wollen und schaffen, schließt sich seinem inneren Wesen nach auf das Engste an Riemerschmids Wirken an. Man darf hier gleich hinzufügen, daß es süddeutsches Wesen ist, das hier zum Vorschein kommt, als solches legitimiert durch eine überall bevorstehende innere Wärme, ja Gemütlichkeit, die sich mit äußerster Gediegenheit auf das glücklichste paart. Vermöge dieser Verwandtschaft des Geistes ist die neue Firma von vornherein eine Existenz aus einem Guß.

Unsere Abbildungen zeigen Arbeiten der Münchner Gruppe des Institutes, Lösungen bedeutender repräsentativer Aufgaben, die schon mit Hinblick auf die Auftraggeber er-



WILLY VON BECKERATH—HAMBURG. FRÜHSTÜCKS-ZIMMER.
OFFIZIERS-SPEISEANSTALT DES 7. FELDART.-REG. MÜNCHEN.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.



KARL BERTSCH. FRÜHSTÜCKS-ZIMMER.
OFFIZIERS-SPEISEANSTALT DES 7.
CHEVEAULEGER-REGIM.—STRAUBING.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.



ARCHITEKT KARL BERTSCH—MÜNCHEN. AUS NEBENSTEHENDEM FRÜHSTÜCKS-ZIMMER.
VERTÄFELUNG UND MÖBEL LÄRCHENHOLZ. FRIES BLAU UND GELB. OFEN BLAUGRÜN.



WILLY VON BECKERATH · HAMBURG. FEST-SAAL.
OFFIZIERS-SPEISEANSTALT DES 7.
CHEVEAULEGER-REG.—STRAUBING.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.



PROF. WILLY VON BECKERATH HAMBURG. FEST-SAAL. TÄFELUNG EICHE NATUR MIT GRAUEN EINLAGEN. WAND: GRÜNER STOFF MIT FARBIGEN BORTEN GETEILT. HOLZDECKE GRAU GEBEIZT. GETÖNTER PUTZ MIT MOSAIK.



ADALBERT NIEMEYER—MÜNCHEN. Empfangszimmer. Wand grau, Ofen weiß.
Offiziers-Speiseanstalt des 7. Cheveauleger-Reg.—Straubing.

freulich sind. Wir haben freilich in Bayern niemals mit dem zentralisierten Widerstand gegen die neuen kunstgewerblichen Bestrebungen zu kämpfen gehabt, der in Preußen bis vor wenigen Jahren bestand. Trotzdem wird man es begrüßen, daß sich unter den Auftraggebern der hier reproduzierten Raumschöpfungen die Offizierkorps zweier bayerischer Regimenter befinden. Man nehme die Sache wie man will: ein entfernter Anschein — wie soll ich mich zart genug ausdrücken? — von offizieller Anerkennung der kunstgewerblichen Revolution liegt in diesem Faktum zweifellos beschlossen. Hält man das zusammen mit der Tatsache, daß nun auch in Preußen das offizielle Eis gebrochen ist, und denkt man nur an das große Auftragsgebiet, das damit erschlossen wurde, so wird man dieses Faktum, das dem fortschrittlichen Sinn der beteiligten Faktoren alle Ehre macht, nach jeder Richtung hin begrüßen müssen. Ein besonderes Verdienst gebührt übrigens meinen Informationen nach dem Garnisonsbaurat Karpus (Nürnberg), der an dem Zustandekommen des Auftrags für das 7. Feld-Artillerie-Regiment in München hervorragend beteiligt war.

Die Eigenart, die besonderen Vorzüge der »Deutschen Werkstätten« machen sich in den hier wieder gegebenen Leistungen klar erkennbar. Mit peinlicher Solidität der Arbeit, die einen allgemeinen Hauptgrundsatz der wirklich modernen Raumindustrie bildet, mit dem feinsten Gefühl für Raumgestaltung, das ja z. B. auch die Wiener besitzen, paart sich hier ein hervorragend starkes Gefühl für ästhetisch reizvolle, malerische Formgebung. Was alle Arbeiten R. Riemerschmids von Anfang an auszeichnete, dem begegnet man hier wieder: der Fähigkeit, den Blick durch die Form nicht nur vorübergehend zu fesseln, sondern ihn immer wieder durch Reize jeder Art anzuziehen. An diesen Möbeln sieht man sich niemals satt. Sie empfehlen sich nicht nur dem Sinn für Logik, Klarheit, gute Raum-Disposition, sondern sie befriedigen auch die gemütlichen Bedürfnisse des Wohnenden.

MÜNCHEN. W. MICHEL.



A. NIEMEYER—MÜNCHEN. EMPFANGS-ZIMMER.
MÖBEL IN EICHENHOLZ SCHWARZ GE-
BEIZT MIT GRAUBLAUEN BEZÜGEN.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.

GEFÜHL UND VERSTAND.

Im Oktober-Heft der „Deutschen Kunst und Dekoration" nahm ich gegen das unangebrachte Grübeln beim künstlerischen Schaffen Stellung, heute will ich, um Mißverständnissen vorzubeugen, mit ein paar Worten das nicht auf Spitzfindigkeiten ausgehende, planmäßige Denken und Arbeiten verteidigen.

Es ist neuerdings üblich geworden, der Denktätigkeit und planmäßigen Arbeit beim künstlerischen Schaffen mehr oder weniger die Berechtigung abzusprechen und an deren Stelle das Gefühl und die göttliche Inspiration zu setzen. Natürlich erklärt sich diese Auffassung aus dem Umstande, daß gerade über Kunst und Kunstschaffen zahllose Schriften verfaßt wurden, deren innerer Wert in gar keinem Verhältnis zu dem Aufwand an wirklicher oder scheinbarer Gelehrsamkeit steht, und ferner aus dem im Laufe vieler Jahre aufgespeicherten Groll der künstlerisch tätigen Menschheit gegen die Hierarchie der Wissenschaft, die keine anderen Götter neben sich duldete. Auch mag es manchem Künstler schmeicheln, angestaunt zu werden als das auserwählte Werkzeug eines göttlichen Willens.

Den äußern Anlaß zu dieser kleinen Auseinandersetzung geben mir ein paar Gedanken Ruskins, auf die ich beim Studium seiner Werke stieß.

Nach Ruskin sehen alle großen Künstler, was sie malen wollen, bevor sie es malen, in einer durchaus passiven Weise (siehe die Eugen Diederichs'sche Ausgabe, Band 13, S. 99), ohne bei der Darstellung auch nur ein Jota oder ein Titelchen an dem Geschauten zu ändern (S. 100), nach Ruskin ist dem Homer die Wahl des Stoffes und die Disposition seiner Werke durch eine „Vision offenbart" worden (S. 103). „Die Vision hat ihn überkommen in schon gewählter Ordnung. Für ihn gewählt, nicht durch ihn und doch voll der sichtbarsten und erlesensten Auswahl, geradeso wie ein süßer und vollkommen reiner Traum zu einem sanften und vollkommen reinen Menschen kommen wird. . . . . Homer war ganz einfach ein Schreiber geworden und schrieb schlicht nieder, was er hörte und sah. Und alle Anstrengung, ähnliche Werke durch Gedankenarbeit oder durch Befolgen von Regeln zu schaffen, und jedes Bemühen, den ersten Auftrag des Gesichtes zu verbessern, es abzuändern und anders zu ordnen, ist nicht erfindend. . . . . . Wenn jemand, der irgendwelche Gestalten auf einer Leinwand festgehalten sieht, durch seine Urteilskraft entscheidet, daß, wenn gewisse Änderungen daran angebracht würden, die Wirkung verstärkt oder das Ganze verbessert sein könnte, so ist das nicht nur nicht erfindsam, sondern ganz entgegengesetzt der wahren Erfindung, die im unwillkürlichen Auftauchen gewisser Formen und Phantasien vor der Seele, ganz in der Ordnung, in der sie geschildert werden sollen, besteht. Darum hat das Wissen um Regeln und die Anwendung von Scharfsinn und Urteilskraft Neigung dazu, den freien Fluß der Phantasie zu schädigen und zu verwirren; so daß es sich ergibt, daß in gleichem Maße, in dem ein Meister über die Regeln von Recht und Unrecht Bescheid weiß, es ihm vermutlich an Erfindungsgabe gebricht; und in gleichem Maße, in dem er höher im Range steht und sich edlerer Erfindungsgabe erfreut, wird er weniger um die Regeln und um die Gesetze wissen; nicht sie verachten, aber ganz schlicht fühlen, daß zwischen ihm und ihnen gar nichts Gemeinsames ist, daß Träume nicht in Regeln gezwängt werden können. . . (S. 104)".

Diese Worte kennzeichnen aufs beste die moderne, phantastische Auffassung vom Wesen des künstlerischen Schaffens, die die Kunstjünger verwirrt, vom planmäßigen Studium abhält, sie zum Größenwahn führt oder ihnen den Glauben an die eigene Tüchtigkeit raubt, und die deshalb gar nicht scharf genug bekämpft werden kann.

Nach meiner Ansicht halten große Künstler sich nur scheinbar an keine Regel. Sie sind durch außerordentlich vieles Denken nach einer bestimmten Richtung hin so sehr an diese besondere Art des Denkens gewöhnt, daß ihre Denktätigkeit blitzschnell vor sich geht und ihnen selber kaum noch bewußt wird. Ganze Gedankengänge, die wir Durchschnittsmenschen mühsam durchlaufen, sind für sie bereits etwas Feststehendes geworden, das sie genau so in Rechnung stellen, wie der Mathematiker seine kurzen, ihm

ENTWURF ADALBERT NIEMEYER—MÜNCHEN. BIBLIOTHEK. BUCHENHOLZ GRAU GEBEIZT, WAND GELB.



Bibliothek in der Offiziers-Speiseanstalt des 7. Cheveauleger-Regiments—Straubing.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.



ARCHIT. KARL BERTSCH—MÜNCHEN. Schablonen-Malerei von W. v. Beckerath.

Hoftheater-Restaurant—München. Bier-Restaurant.

immer gegenwärtigen Formeln, deren jede das Extrakt einer vorangegangenen, sorgfältigen Überlegung ist. Der große Künstler schreibt die einzelnen Formen in vielen Fällen automatisch, ohne Überlegung nieder, wie der gewandte Stenograph seine Wortbilder, deren Einprägung aber ihm große Mühe gemacht und ihm viel Überlegung gekostet hat. Durch diese wunderbare Einrichtung des menschlichen Gehirns, sehr oft Durchdachtes schließlich wie im Traume ausführen zu können, werden geistige Fähigkeiten für das Überschauen größerer und schwierigerer Gedankengänge frei, die ihrerseits wieder nur die Anfänge bilden von immer weiter gehenden Gedankenverknüpfungen. Zwischen dem Träumen, Phantasieren und Denken des großen und kleinen Mannes besteht nicht ein Wesens-, sondern nur ein Gradunterschied. Wer große Gedankengänge nicht durchlaufen kann, bleibt an Einzelheiten hängen, und seine Werke machen auf den Weiterschauenden den Eindruck des Zusammengesuchten, Unkünstlerischen. Umgekehrt haben für den kleinen Mann die Werke des großen einen unfaßbaren und übernatürlichen Ursprung, hält doch auch der Wilde einen Europäer, der eine Kanone abschießt, für einen Donnergott.

Das Phantasieren ist das schnelle, vorläufige Überfliegen des Sachverhaltes. Je mehr man sich in die Sache vertieft, um so geordneter werden die Schlußfolgerungen, um so systematischer die Veränderungen, welche man an dem Werke vornimmt. Der Stümper kommt nie über das ungeordnete Phantasieren hinaus. Erst, wer es versteht, seine Phantasie durch den Verstand zu zügeln, ist ein Künstler. Andererseits gibt die Phantasie den ersten Anstoß zu jedem geordneten Denken. Wer keine Phantasie hat, kann auch nicht logisch denken.

„Vom Augenblick an", sagt Ruskin, „in dem ein Mann beginnt über Regeln zu sprechen, in welcher Kunst immer es sei, magst du ihn für einen Künstler des zweiten Ranges nehmen; und wenn er viel und ausdauernd über sie spricht, dann gehört er der dritten Stufe an oder vielleicht ist er überhaupt kein Künstler mehr zu benennen (S. 105)." Diese Worte sind wohl nur richtig, wenn man ihren Sinn so faßt: Es ist einer so lange noch kein voller Künstler, als er sich noch



ENTWURF: KARL BERTSCH — MÜNCHEN.
SCHABLONEN-MALEREI: W. v. BECKERATH.
HOFTHEATER - RESTAURANT — MÜNCHEN.
BIER-RESTAURANT.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.



ARCHIT. KARL BERTSCH—MÜNCHEN.
Schablonen-Malerei von W. v. Beckerath.

Hoftheater-Restaurant—München. Bier-Restaurant.

mit Regeln quält; denn, je weniger man das Endziel eines Studiums kennt, je weniger man eine Sache, die man noch lernt, beherrscht, um so peinlicher muß man sich an die vorgeschriebenen Regeln halten, weil man dann ja noch nicht die Tragweite, den Wert der einzelnen Regeln kennt, und gewärtig sein muß, durch Außerachtlassung einer wichtigen Regel die ganze Sache zu verderben. Am besten erkennt man dieses Sichanklammern an Regeln beim Erlernen eines neuen Spieles oder Sportes. Mit der Sicherheit und Leichtigkeit in der Handhabung der Regeln wächst die Meisterschaft des Künstlers. Für jeden Künstler, und sei er noch so groß, treten immer neue Schwierigkeiten auf, er ist genötigt, immer aufs neue nach Regeln und Gesetzen zu suchen und sie sich untertan zu machen. Das trefflichste Beispiel eines großen Künstlers, der unermüdlich nach Gesetzen des Kunstschaffens Ausschau hielt, ist Lionardo. Hätte Ruskin in vollem Umfange recht, so müßte man ihn selbst, der sich doch viel auf seine künstlerischen Fähigkeiten einbildete, als einen Künstler niedrigster Sorte ansprechen; denn keiner hat wohl je so viel Worte über Kunst gemacht, so viel von Kunstregeln gesprochen, wie gerade er.

Gewiß, es läßt sich ein Kunstwerk höherer Art durch Verstandesschlüsse allein nicht schaffen, aber ebensowenig nur durch Gefühlsschwärmerei. Auch auf den b i l d e n d e n Künstler wird man Goethes Worte beziehen dürfen:

»Empfange hier, was ich dir lang bestimmt!
— — — — — — —
Aus M o r g e n d u f t gewebt und S o n n e n k l a r h e i t,
Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.«

OTTO SCHEFFERS—DESSAU.

DEUTSCHE WERKSTÄTTEN
FÜR HANDWERKSKUNST
MÜNCHEN, G. M. B. H.



KARL BERTSCH.

SCHABLONEN-MALEREI
WILLY VON BECKERATH.

HOFTHEATER-RESTAURANT
MÜNCHEN.

WEIN-RESTAURANT.

WAND GELBE JAPANMATTE
GRAU GEBEIZTES RÜSTERN.



WILLY VON BECKERATH—HAMBURG.
RESTAURANT »PILSENER URQUELL«—MÜNCHEN.
MÖBEL RÜSTERN-HOLZ. WAND JAPANMATTE.
HOLZTEILUNG UND SCHABLONEN-MALEREI ROT.



WILLY VON BECKERATH—HAMBURG.
RESTAURANT »PILSENER URQUELL«—MÜNCHEN.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.



WILLY VON BECKERATH—HAMBURG. Restaurant »Pilsener Urquell«-München.

WERT UND AUFGABEN DER KUNST-ZEITSCHRIFTEN.

VON FRANZ SERVAES.

Davon will ich nicht einmal reden: was eine gutgeleitete Kunstzeitschrift Dem bedeutet, der, vom Hochgang großstädtischen Lebens abgeschlossen, abseits vor sich hin lebt, das Herz voller Sehnsucht nach den Berührungen alter und junger Schönheit. Diesem Manne bedeuten seine Bücher, seine Mappenwerke und seine Zeitschriften eine Welt. Er selbst kann nicht dorthin pilgern, wo die Schönheit erzeugt oder gezeigt wird — so kommt die Schönheit zu ihm und beglückt ihn in seiner Klause. So stumpf ist Niemand, daß er das nicht sich vorstellen könnte. Aber vielleicht ist diese Vorstellung ein wenig romantisch und sentimental. Ich fürchte, die Leute in den kleinen Städten und auf Dörfern, die mit lebendiger Kunst kaum je in Berührung kommen, abonnieren nicht sehr viel auf Kunstzeitschriften. Mein Instinkt sagt mir, daß die Hauptabonnenten der Kunstzeitschriften in den großen Städten sitzen und um so mehr, je reger das künstlerische Leben ist, das die jeweilige Stadt entfaltet. Gerade Diejenigen, von denen jene Anderen glauben, daß sie »alles haben können«, fühlen das brennendste Bedürfnis nach immer neuer Orientierung, weil ihre zunehmende Sachkenntnis ihnen fühlbar macht, wie wenig sie haben. Alles nur Bruchstück! Alles in raschem Wirbel sich vorüberdrängend! Kaum mit hungrigen Augen genossen und schon von neuen Eindrücken beiseite geschoben, die ihrerseits, morgen schon, von abermals neuen verschlungen werden. Keine Pause, kein Halt — und da eben setzt die Kunstzeitschrift ein. Sie fixiert das hastig Vorüberbrausende, sie gibt der vorüberrinnenden Welle eine Dauer. So verrichtet sie in ihrer Art das Gleiche, was jene Künstler tun, die man Impressionisten nennt. Wie diese dem



KARL BERTSCH—MÜNCHEN. HERRENZIMMER-MÖBEL.
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.



KARL BERTSCH—MÜNCHEN. Wohn- und Speisezimmer-Möbel.

»Reiz des Momentanen« nachjagen, wie sie mit der Kraft ihres verwegenen Pinsels das Flüchtige in ein Dauerndes verwandeln, so schöpfen auch die Kunstzeitschriften aus dem in stetig rollender Entwicklung begriffenen Leben und suchen dessen schönheitlich Wertvollstes den Sinnen und Auffassungen als Erinnerungswerte einzuprägen.

Somit stehen wir vor der Einsicht, daß die erste und unmittelbarste Tätigkeit einer Kunstzeitschrift nicht etwa dem Unbekannten zu gelten hat, sondern im Gegenteil dem, was im Moment am allerbekanntesten ist; was möglichst viele sehen; wovon alle, die künstlerisch leben, etwas erfahren wollen. Im häßlichen Jargon der Journalisten nennt man das Aktualität. Was an Geschäftlichem hiermit verbunden ist, interessiert uns nicht — obwohl der Umstand, daß Geschäftliches damit verbunden ist, dem Psychologen immerhin zu denken gibt: denn das Geschäft folgt stets dem Schwerpunkt des Interesses. Uns jedoch interessiert hier lediglich die innere Bedeutung dieser Erscheinung. Einen Punkt sahen wir schon, den Wunsch oder wohl gar die Notwendigkeit, das vorübergehend Auftauchende festzuhalten. Das Zweite ist: die Lust an der Debatte. Also die von Künstlern so viel verlästerte und gescholtene Kritik. Es sollen hier weder die Sünden noch die Tugenden der Kritiker einer Prüfung unterzogen werden: von derlei heikligen Subjektivismen wollen wir schön die Finger lassen. Es soll nur die Institution der Kritik als solche, als eine heilsame und notwendige, ja als eine schlechtweg unentbehrliche anerkannt werden. Ob der Kritiker »recht« hat oder »unrecht« (d. h. im Sinne des Künstlers, ob er lobt oder tadelt), ist an sich ziemlich irrelevant. Das Wichtigste an seiner Funktion ist zunächst, daß er die Debatte entfesselt. Er schafft dem Kunstwerk eine Resonanz, er erweckt Meinungen und Gegenmeinungen. Im Grunde fühlen die Künstler (mögen sie auch oft die Kritiker in die siebente Hölle wünschen) sehr genau den ungeheuren, gar



KARL BERTSCH—MÜNCHEN. Wohn- und Speisezimmer-Möbel.
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.

nicht zu berechnenden Wert einer temperamentvollen Kritik. Kein Zweifel, hundertmal lieber sind sie in Fetzen gerissen als — totgeschwiegen. Und mit Recht! Gegen das Zerrissenwerden gibt es eine Appellation; der mit Schweigen Übergangene lauscht vergeblich nach dem von ihm geweckten Widerhall. Man spricht nicht von ihm, also ist er tot; er kann sein Bild in eine Kiste packen. Der, um den die Meinungen toben, der von Vielen gehaßt, verunglimpft, gescholten, von einigen Wenigen zäh und tapfer hochgehalten wird, der lebt — und meist gehört ihm in näherer oder fernerer Zukunft der Sieg.

Die erste Etappe des kritischen Kampfes gehört den Tageszeitungen. Dies ist sozusagen der Guerilla-Krieg. Die großen, die entscheidenden Schlachten, die definitiven Fixierungen (vielleicht zunächst nur für eine Reihe von Jahren) sollten aber von rechtswegen den Kunstzeitschriften zufallen. Hier ist's mit dem Temperament des Kritikers nicht mehr getan, hier muß vor allem die gewiegte und überlegene Einsicht zu Worte kommen. Besonders aber die Fähigkeit eines strengen und gerechten Durchsiebens. Kunstzeitschriften sind zum allergrößten Teil Monatsschriften. Sie werden später einmal Dokumente einer Zeit sein. Was sie bringen und besprechen, erhält hierdurch allein schon eine gewisse Dauer. Es wird ein fester Niederschlag werden und soll dessen würdig sein. Die Kunstzeitschriften übernehmen in dieser Hinsicht eine gewisse Garantie und tragen eine große ästhetische Verantwortung. Eine Zeitschrift, die unkritisch geleitet wird, die sich darauf einläßt, Minderwertigkeiten und Bedeutungslosigkeiten zu publizieren und wichtig zu nehmen, die vielleicht gar der Nichtigkeit dient und dem seichten Ungeschmack des großen Haufen schmeichelt, kann schweres und großes Unheil anrichten. Sie kann die künstlerische Entwicklung einer Zeit um Jahre und Jahrzehnte hemmen. Dies ist nicht bloß



KARL BERTSCH—MÜNCHEN. Schlafzimmer.
Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.

hypothetisch gemeint, sondern es gibt solche Kunstzeitschriften — und nicht bloß in England. Das Allerweltsevangelium, dem sie sich verschrieben haben, ist für die Entwickelung der Kunst völlig bedeutungslos. Eine echte und rechte Kunstzeitschrift aber wird sich stets und vor allem als ein Vehikel der künstlerischen Entwicklung betrachten. Sie wird ihren Ehrgeiz darein setzen, das feinste und reinste Wachstum der Zeit zu belauschen, das Beste, Zukunftsträchtigste, Echteste hervorzuheben und ins Licht zu rücken und, wo das notwendig, dem ringenden Talent oder befehdeten Genie kraftvoll und rücksichtslos Bahn zu brechen. Sie wird ein Mundrohr aller edelsten, das Kulturniveau erhöhenden und bereichernden Bestrebungen der Epoche sein. Sie wird mit scharfem vorurteilslosem Blick Umschau halten, aus der widerstreitenden Vielfältigkeit der Erscheinungen die einheitliche Summe des wahrhaft Geleisteten ziehen und mit Vorsicht und Spürkraft die Wege bereiten helfen, die in eine reifere und reichere Zukunft führen. Und zweifellos wird sie alle Mittel, die eine Zeit geschaffen hat, um Kunstschöpfungen im Bilde größeren Kreisen zu vermitteln, sich nach besten Kräften aneignen und ihren Ergeiz darein setzen, nicht bloß in der Wahl des Abzubildenden sondern vor allem auch in der Ausführung ihrer Reproduktionen Mustergültiges zu bieten. Sie wird eben — kurz heraus — nicht damit zufrieden sein, Kunst wiederzuspiegeln, sie wird auch in sich ein Stück Kunst sein wollen. Jeder der ihre Seiten aufschlägt, soll schon aus der bloßen Anordnung der Blätter den Hauch der Kunst sich entgegenschlagen sehen. Er soll sich dem banausischen Alltag entrückt, und in eine neue künstlerische Heimat versetzt und dort festgehalten fühlen. Spürt der Leser diese Wirkung, dann wird er zur Zeitschrift unwillkürlich Vertrauen haben. Dann weiß er, hier waltet ein Geist und ordnet eine Hand, die im Geiste wahrer Kunst tätig sind und was diese Dir vorführen und empfehlen,

das wird und muß, wie auch immer, mit ernsten Kunstbestrebungen zusammenhängen.

In diesem Sinne haben also die Kunstzeitschriften eine wichtige und nicht zu unterschätzende künstlerische Mission. Und wenn sie dabei vom Tage ausgehen und den Erscheinungen des Tages wachsam nachspüren, so ist damit doch gewiß nicht gesagt, daß sie im Tage befangen sind. Am jeweiligen Brennpunkt des öffentlichen Interesses setzen sie lediglich den Hebel an. Ihr Zielpunkt aber liegt weiter und höher, weist hinaus in die Gefilde einer gesteigerten künstlerischen Kultur. Und wie in diesem Sinn unsere große künstlerische Vergangenheit als ein nie versagender Prüfstein für unsere gegenwärtigen künstlerischen Bestrebungen stets von hoher unauslöschlicher Wichtigkeit bleibt, so ist auch selbst das Kleinste, das im Alltag uns umgibt, auf dem im Wohnraum unser



KARL BERTSCH—MÜNCHEN. Schrank aus vorstehendem Schlafzimmer.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.

Auge ruht, mit dem bei den täglichen Verrichtungen unsere Hand sich beschäftigt, alles dieses ist mit nichten zu klein, um Gegenstand der künstlerischen Formung, der verstehenden Betrachtung zu werden. Grade in den kleinen Dingen, so geringfügig das einzelne für sich erscheinen mag, drückt sich gleichsam instinktiv und darum mit trugloser Unwiderleglichkeit der wahre Geist und Charakter einer künstlerischen Epoche aus. Daß unsere Zeit diesen kleinen Dingen wieder ein liebendes Verständnis entgegengebracht, daß sie es sich hat angelegen sein lassen, unser Heim zu schmücken und unseren Alltag zu verklären, das gibt uns, fast mehr als einzelne große Leistungen, Vertrauen zu unserer Zeit. Und die Kunstzeitschriften sind nicht zurückgeblieben, auch dieses sei anerkannt. Sie werden, wo sie ihre Aufgabe voll begriffen haben, zum künstlerischen Gewissen unserer Zeit. F. S.

* * *



KARL BERTSCH–MÜNCHEN. Wäsche-Schrank aus vorstehendem Schlafzimmer.



KARL BERTSCH.



A. NIEMEYER.



A. NIEMEYER—MÜNCHEN.

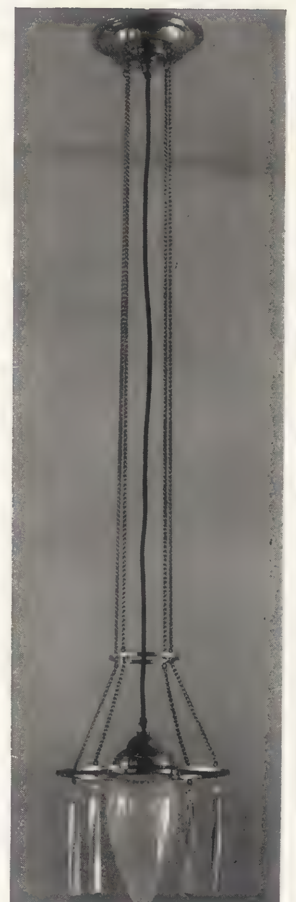


BELEUCHTUNGS-KÖRPER FÜR ELEKTRISCHES LICHT.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.



A. NIEMEYER.



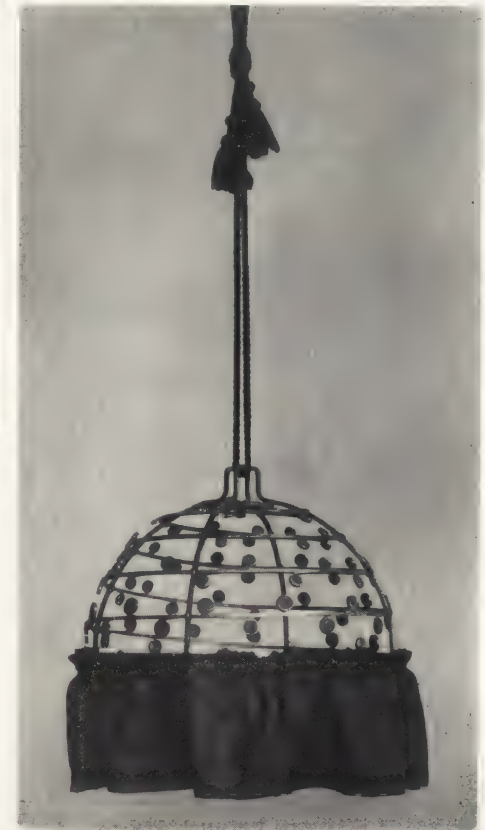
KARL BERTSCH.



A. NIEMEYER.

DEUTSCHE WERKSTÄTTEN
FÜR HANDWERKSKUNST
MÜNCHEN, G. M. B. H.

BELEUCHTUNGS - KÖRPER
FÜR ELEKTRISCHES LICHT.



A. NIEMEYER.



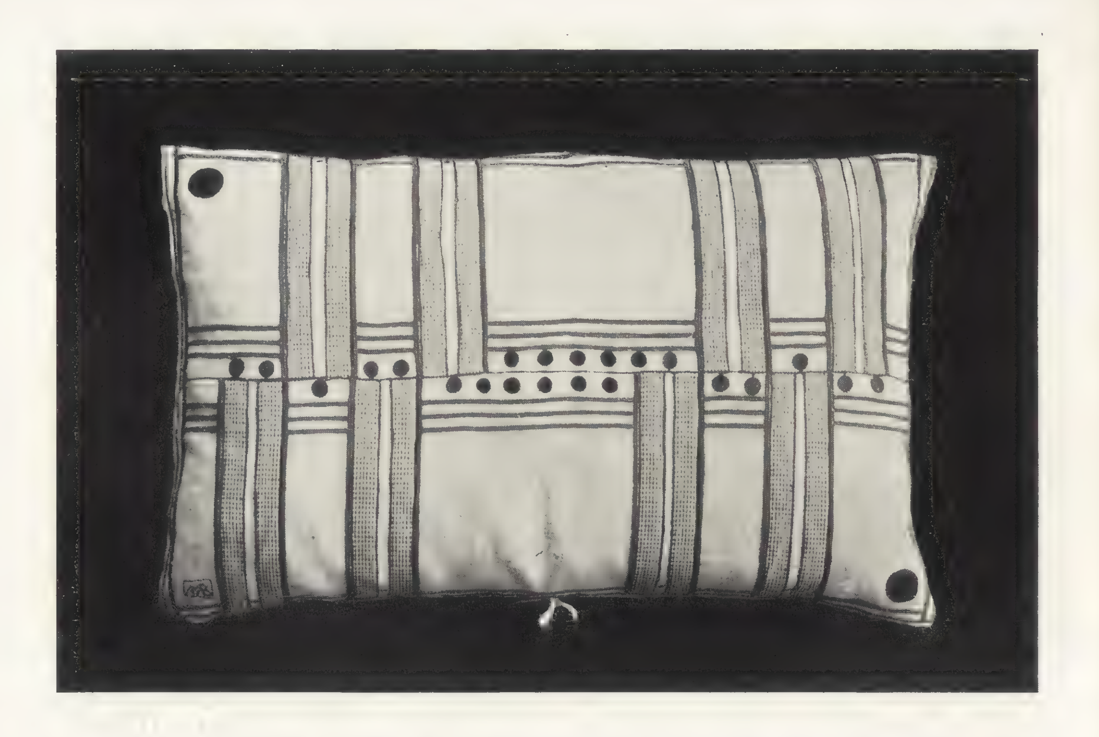


KARL BERTSCH. W. v. BECKERATH.



KARL BERTSCH. LAMPEN UND LEUCHTER. W. v. BECKERATH.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.





MARGARETHE VON BRAUCHITSCH—MÜNCHEN. GESTICKTE KISSEN IN GROBEM LEINEN.

Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst München, G. m. b. H.



SELBST-
BILDNIS.

OSKAR ZWINTSCHER.

OSKAR ZWINTSCHER DRESDEN.

Noch vor zehn Jahren war Oskar Zwintschers Kunst fast unbekannt. Wenn sich das heute änderte, wenn der Name dieses Malers geradezu Programm und Kampfruf werden konnte, so ist das erfreulich nicht nur für den Künstler selbst, sondern weit mehr noch als ein Zeichen allgemeiner Art. Zwintscher ist einer der deutschesten Künstler, die uns heute leben. Sein Anerkanntsein ist ein Sieg der deutschen Sache, ist mit ein Beweis, daß wir nun endlich uns losmachen von der Fremdherrschaft, die uns so lange zwang.

Zwintschers erste Sammelausstellung (sie war 1898 in Dresden, Berlin, Hamburg, Bremen, Lübeck, Leipzig, Wiesbaden und Frankfurt) wirkte wie eine Kriegserklärung. Man hatte sich unter Kennern damals allgemein auf eine Malerei geeinigt, die Liebermanns Wort bestätigte, für den Maler seien die Dinge selbst nichts, die Reflexe auf den Dingen aber alles. Die Impressionskunst Pariser Aufmachung herrschte unumschränkt bei allen, die mitreden wollten. Die besten Bilder gaben die Erscheinungen in einer Art, daß man glaubte spiritistische Materialisationen zu sehen. Nur die strukturlose Malerei galt als malerisch, und einen klaren Umriß, eine ruhige Lokalfarbe zu geben, das war für den Maler ungefähr ebenso schändlich, wie es für den Schriftsteller in der Zeit des »Naturalismus« schändlich gewesen war, einen wohlgebauten, unzerrissenen Satz zu geben.

Und nun kam da ein Störenfried, der in irgend einem Winkel der Meißener Burg diese ganz und gar unmodernen Bilder gemalt hatte; Bilder, die Knochen hatten, die in ihrer ruhig sicheren Linienführung, ihren klaren Farben der »Malerei des Seins« (um diesen Ausdruck Jakob Burckhardts anzuwenden) aufs Neue huldigten. Es war unerhört. Akademisch konnte man diese großempfundenen, nichts weniger als pedantischen Sachen nicht gut nennen. Für ein Ehrenmitglied der Moderne wie etwa Hans Thoma war der 1870 geborene Künstler zu jung. Was also tun? Zum Glück entdeckte man, daß Zwintscher seinen Lebensunterhalt als Mitarbeiter der »Meggendorfer Blätter« erwarb. Das gab eine gute Gelegenheit, ihn richtig abzustempeln: er war ein Zeichner, der hartnäckig aber vergeblich bemüht war, sich auch als Maler zu legitimieren.

Einen der deutschesten Künstler, die uns



OSKAR ZWINTSCHER–DRESDEN.
BILDNIS MIT WEISSEN ASTERN.

heute leben, nannten wir Oskar Zwintscher. Das Wort vom Deutschtum in der Kunst wird heute so vielfach mißbraucht, daß wir hier ausführlicher werden müssen.*) — Sehen wir uns in einem Kunstgewerbe-Museum um, wie die Künstler der deutschen Renaissance, deren ausgeprägt deutsche Art wohl niemand bestreiten wird, sich zu irgend einem bestimmten Thema, sagen wir: der Formung der Trinkgefäße stellten. Der erste Eindruck verwirrt. Die Künstler damals waren »voller Gestalt«, und wie sie ihre figurengeschmückten Gefäße bildeten, das ist so verschiedenartig, so einzelpersönlich wie jene ganze bunte Zeit. Und doch fühlen wir etwas stilistisch Gemeinsames heraus, das stärker ist als alles persönliche Beiwerk, weil diese Grundform nicht der Gedanke des einzelnen Künstlers, sondern der des ganzen Volkes ist. Was es ist? Die Form der Griffe bei den verschiedensten Trinkgefäßen vom Humpen bis zur Altarschale sagt es uns. Mit welchem derben Zupacken doch alle Künstler rechneten! Das mußten handfeste Leute sein, die so ihr Trinkgefäß gebildet haben wollten, ein reisiges Geschlecht von Landsknechtgestalten. Mit solchem festen Griff, wie er in den Henkeln da sich formte, mag Frundsberg dem Mönchlein die Bierkanne gereicht haben zur Stärkung in böser Stunde. Und das Mönchlein, das Martin Luther hieß, nahm sie nicht weniger fest entgegen. — Lassen wir das Kunstgewerbe-Museum und suchen in einer Gemäldegalerie eines der Kabinette auf, die der Malerei der gleichen Zeit gewidmet sind. Auch hier verwirrt zunächst der Reichtum der Gestalten, auch hier aber fühlen wir etwas Ge-

*) Mit den nachstehenden Ausführungen über den Begriff »Deutsche Malerei« können wir uns nicht in allen Punkten indentifizieren. D. R.

meinsames, das stärker ist als alle abenteuerliche Vielgestaltigkeit. Wir spüren ihm nach, und da sagen wir uns: wie fest, wie geradeaus muß der Blick der Menschen gewesen sein, die in solchen unzweideutigen Farben und Linien die Welt einst sahen! Frundsberg-Figuren: die Vorstellung drängt sich immer wieder auf. Diese Menschen standen nicht nur fest auf beiden Beinen und griffen nicht nur derb zu: auch ihr Blick war voller Kraft und Selbstbewußtsein. Ein wunderbar reines Geschlecht, eine noch unverdorbene, unvermischte Rasse germanischer, nordischer Zucht. — Was das ist, deutsche Malerei? Es ist ganz kurz die Malerei des festen Blickes. Und was das ist, die fremde Malerei, die zu unserer Art Gottlob nicht paßt? Es ist die Malerei des Blickes, der die Stetigkeit verlor, der blinzelt oder äugt anstatt zu sehen. In der hastigen Bewegung nur sucht der den Pariser Ateliergängern genehme Impressionist das Leben zu erhaschen, seine Beobachtung ist zu einem unsteten Lauern geworden. Wenn wir in Deutschland dieser ahasverischen Malerei erst alle herzlich müde wurden — und lange kann das nicht mehr dauern — dann werden wir doppelt die wenigen Künstler zu schätzen wissen, die in den Tagen der größten Hast bereits nicht Maler des ewigen Werdens waren, sondern Maler des übrigen Seins. Und zu ihnen gehört unter den Jüngeren vor allen anderen der Meißener Störenfried, der 1898 zum erstenmal den Kennern ein so ärgerlicher Einwand war. — Seit jener Zeit hat Oskar Zwintscher eine reiche Entwicklung durchgemacht. Die Bilder dieses Heftes, alle nach Werken aus den letzten Jahren, sind dessen Beweis. Leider ist es nicht möglich, von der Farbe eine zureichende Vorstellung zu vermitteln. Das Bildnis eines jungen Mädchens (Seite 340), das auf den Ton weißlicher Astern, das Frauenbildnis (Seite 341), das auf ein helles Grau gestimmt ist, sind Beispiele pracht-



OSKAR ZWINTSCHER DRESDEN.
BILDNIS IN GRAUER TOILETTE.



OSKAR ZWINTSCHER KLOTZSCHE-DRESDEN. Bildnis des Dichters Reiner Maria Rilke.

lich »malerisch« nie mit solchen Mitteln wirken könne. — Es ist selbstverständlich, daß bei einem guten Bildnis nicht nur die Farbgrundtöne, sondern auch die Form der Umgebung durchaus zum Wesen des Dargestellten passen. Die einfache Schwarz-Weiß-Wiedergabe des »Bildnisses mit Narzissen« (Seite 347) sagt ja nichts von der satten Pracht in der Farbe des Originals, aber wie das lebhafte und das gehaltene Linienspiel des Ornaments im Hintergrund, die Musterung des Gewandes, die Schmuckformen des Armbandes zusammengehen gerade mit diesem Mienenspiel, diesem Gesichtsausdruck, das macht auch unsere Wiedergabe klar. Man vergleiche bei den Bildern Seite 343 und 349 das Reflexspiel der Umgebung, das Gemessene, Schwere dort, das Anmutige hier: es ist wie die volle Instrumentalbegleitung eines schlichten Liedes. — Das Vollendetste im Zusammenstimmen von Porträt und Umgebung erreicht Zwintscher in seinem »Bildnis in Blumen«. Zwintscher hat seit jeher viel Verständnis für Art und Wesen der Blumen gezeigt. Es lohnt sich, die einzelnen Bilder einmal nur auf dieses Kriterium durchzugehen (wobei man besonders bei der holden Mädchenblüte [Seite 355] weilen mag). Das Bildnis in Blumen aber überragt doch alle andern. Wie viel Sonne und Sonnenglück lacht in den Farben! Wie beseelt sind alle diese Blumen, und wie

voller Farbenharmonien. So kernverschieden Whistler und Zwintscher sind, zeigt sich doch eine gewisse Ähnlichkeit in dieser, man möchte sagen musikalischen Art der Tondurchführung. Nur opfert Zwintscher niemals solchen Zwecken die Klarheit des Kolorits. Er verschmäht die welken, verschossenen Farbtöne, mit denen auch weniger sichere Maler einer einheitlichen Wirkung gewiß sind, auch in der Farbe zeigt er stets den festen Blick. Bilder wie die genannten sind eine schlagende Widerlegung des alten Aberglaubens, daß das ausgesprochene Lokalkolorit nur bunt sei, und daß man eigent-



OSKAR ZWINTSCHER–DRESDEN.
BILDNIS DER FRAU C. R.



OSKAR ZWINTSCHER–KLOTZSCHE-DRESDEN. Landschaft: »O Wandern, o Wandern!«

blumenhaft erscheint die jugendliche Frauengestalt in dieser Umgebung!

Der Philosoph G. Th. Techner erzählt uns von dem ergreifenden Augenblick, als er zum erstenmal ins Freie trat, nachdem er monatelang schwer krank in verdunkeltem Zimmer gelegen. Er sieht ein Blumenbeet, und es ist ihm, als ob diese Blumen mit ihm sprächen. Etwas von dieser Zauberstimmung, dieser Offenbarung der Natur ist in Zwintschers Bildnis in Blumen.

Und nicht nur in ihm. Eine gewisse Familienähnlichkeit läßt uns alle Zwintscher'schen Bildnisse, Männer und Frauen, Kinder und Alte verwandt erscheinen. Woran es liegen mag? Sicher am meisten in der Zwintscher eigenen Darstellung der Augen, dieser großen, ruhigen Augen, die ganz Seele sind, die uns — es gibt kein anderes Bild dafür — anschauen wie Blumen, und deren Blick zu uns spricht, wie an jenem großen Tag die Blumen auch zu Fechner sprachen.

Diese seelische Beziehung, die von Blick zu Blick geht, ist wesentlich. Von Anselm Feuerbach ist einmal gesagt worden, die Figuren seiner Bilder hätten keine Beziehung zueinander, man könne sich wohl von jeder einzelnen denken, daß sie einen Monolog hielte, nicht aber, daß sie in ein seelisches Gespräch kämen. Wir haben Landschafter, die die Natur ganz ähnlich behandeln, wie Feuerbach die Menschen. Haider etwa, dessen Bäume und Felsen ganz so für sich stehen wie Feuerbachs Menschen. Wir wollen nun ganz gewiß nicht Zwintscher auf Kosten Haiders oder gar Feuerbachs ein Profil geben, aber gesagt muß doch werden, daß die alles einende geistige Atmosphäre bei Zwintscher niemals fehlt.

Die »Melodie«, Zwintschers bisher stärkste Schöpfung, zeigt diese Eigenart in ihrer schärfsten Prägung. Wie der Spieler ganz aufgeht in seinem Spiel, wie die Gestalt zu seinen Füßen horcht und die zur Seite lauscht, das ist eine



OSKAR ZWINTSCHER KLOTZSCHE-DRESDEN. GEMÄLDE: PIETA.



unteilbare Einheit. Und die Natur ist eingeschlossen in diese Atmosphäre. Der träumende Wasserspiegel, die stillen Bäume und Felsen, und dazwischen, wie perlende Tonfiguren inmitten getragener Weisen, die fallenden Rosen, das Reflexspiel auf dem Haar der Liegenden, die Blumen im Vordergrund — ein Largo Beethovens meint man zu hören.

Auf einen Maler, der das leistet, haben wir Ursache stolz zu sein. Ein gutes Geschick hat es gefügt, daß Zwintscher die schlimmsten Mißlichkeiten, die bedeutenden Männern in Deutschland gewöhnlich zugedacht sind, erspart blieben. Die 1903 erfolgte Berufung an die Dresdner Kunstakademie (als Nachfolger seines einstigen Lehrers Leon Pohle) enthob ihn materiellen Sorgen. Die Ausstellungsleiter, die Galeriedirektoren gar sind auf ihn aufmerksam geworden und an Auszeichnungen fehlte es nicht.

Das sind nun alles Äußerlichkeiten, gewiß. Aber wo es zu solchen Äußerlichkeiten bis ins Alter hinein nicht kommen will, da wird doch manche vielversprechende Entwicklung verbittert und verkümmert. Daß es bei dem noch nicht vierzigjährigen Künstler besser kam, darüber wollen wir uns herzlich freuen, denn es steht zu hoffen, daß dieser Lebensweg noch weiter aufwärts führt.

WILLY PASTOR—BERLIN-WILMERSDORF.



OSKAR ZWINTSCHER—KLOTZSCHE-DRESDEN. Bildnis mit Narzissen.

KUNST-VERSTÄNDNIS.

Man sagt, daß über den Geschmack nicht zu streiten sei. Es ist das herrlichste Wort für den, der eines Streites müde ist, oder für den friedenstiftenden Dritten. Man ist gewohnt, sich der Autorität dieses Wortes resigniert zu unterwerfen, und bedenkt so selten, daß es nur sehr bedingt wahr, in der häufigsten Anwendung sogar falsch ist. Falsch ist es überall da, wo es auf das Urteil über Kunstdinge bezogen wird. In Dingen der Kunst gibt es nur einen gebildeten und einen ungebildeten, einen guten und einen schlechten Geschmack. Innerhalb des guten Geschmackes ist freilich Raum für allerlei individuelle Unterschiede, immer aber ist er vom schlechten durch eine ganze Welt geschieden.

Was hat man aber unter gutem Geschmacke zu verstehen?

Diesem Begriff eine objektive Bestimmung zu geben, hält schwer. Man müßte bestimmen, worin das Wesen der Kunst überhaupt besteht, und könnte dann erst sagen, daß der Geschmack ein guter sei, der an Werken, die dieser Bestimmung entsprechen, Gefallen findet.

Aber es gibt eine wesentlich einfachere, eine subjektiv formulierte Lösung der Frage, worin der gute Geschmack bestehe. Sie lautet: Gut ist jeder gebildete Geschmack (das Wort im partizipialen Sinne genommen), das heißt, derjenige Geschmack, dessen Urteilsbildung ein ausgedehntes Vergleichsmaterial zu Grunde liegt.

Gemeinhin geht man von der Anschauung aus, die Eigenschaft, die man mit dem Adjektivum »geschmackvoll« bezeichnet, sei eine Gabe der Natur und mit dem Unveränderlichen im Menschen, nämlich mit seinem Charakter, auf das Innigste verbunden.

Das trifft nicht zu. Es gibt keinen angeborenen guten Geschmack. Wer in Kunstdingen ein sicheres Urteil besitzt, hat es sich regelmäßig selbst erworben, indem er sich mit vielen Kunstwerken konfrontierte. Denn urteilen heißt vergleichen, und vergleichen kann man nur, wenn man über ausreichende Vergleichskomponenten verfügt. Es gibt nur ein Mittel, das Kunstverständnis zu schulen und zu verfeinern, und das besteht darin, daß man Vieles sich anschaut und zum Gegenstand ästhetischer Urteile macht.

Es ist nicht nötig, daß man nur Gutes sehe. Bringt uns etwa die Mittelschule, die uns neun Jahre lang mit literarischer crême de la crême versorgt, in ein dauerhaftes Verhältnis zur literarischen Produktion? Hat ihr Verfahren zur Folge, daß wir mit einem wohlgebildeten Geschmack ins Leben treten? — Keineswegs. Besser als »Gut und Wenig« ist »Gemischt und Viel«. Wer seinen Geschmack schulen will, muß so Viel ansehen als möglich. Ja, das Schlechte führt unter Umständen noch sicherer und direkter in die Werkstatt des künstlerischen Schaffens als das Gute. Das Gute ist lauter Sieg und verrät nichts oder wenig von den Mühen des Kampfes. Es zeigt uns den Weg nicht, der zu diesem Gelingen führte. Den zeigen uns aber die, die auf halber Strecke stehen geblieben sind. Sie weisen schmerzlich auf das Ziel, dessen Erreichung ihnen nicht vergönnt war, und weisen somit auf den Weg, der sie davon noch trennt.

Vieles sehen, nicht nur Gewähltes, das erzieht kunstverständige Gemüter. Aus dem Vielen lernt der Laie vor allem die Möglichkeiten des Ausdruckes kennen, die Grenzen lernt er kennen, die dem Maler und Bildhauer gesetzt sind, die Ziele, nach denen zu streben erlaubt und geboten ist, die Wege, die zu diesem Ziele führen. Er bekommt ganz allgemein einen Überblick über das, was man machen kann, und gewinnt somit schon einen Standpunkt für die Forderungen, mit denen er an neue Erscheinungen herantritt. Zugleich wird er aber in den Stand gesetzt, diejenigen Leistungen zu würdigen, die über das Maß des Gewöhnlichen hinausgehen, kurz, er hat für das Maximum und das Minimum einen Maßstab gewonnen, wenn er einen Begriff vom Durchschnitt, wie ihn eben das Viele liefert, gewonnen hat.

Man sollte von der Erkenntnis, daß nur das Viel-Sehen den Geschmack schult, systematischeren Gebrauch machen als es gemeinhin geschieht. Allerorten existieren Bildungsvereine für Arbeiter, Handwerker, Frauen oder jugend-



OSKAR ZWINTSCHER—DRESDEN.
BILDNIS MIT GRÜNSCHWARZEN KACHELN.





OSKAR ZWINTSCHER
GEMÄLDE «MELODIE»





OSKAR ZWINTSCHER DRESDEN.
GEMÄLDE: BILDNIS IN BLUMEN.





OSKAR ZWINTSCHER.

BILDNIS MIT GELBEN NARZISSEN.

PHOTOGR. UNION MÜNCHEN.

liche Personen. Welche Wege schlagen sie ein, um ihren Mitgliedern das Reich der Kunst zu erschließen? — Sie stehen fast alle auf dem Standpunkte des »Guten und Wenigen«, kommen dem ungebildeten Geschmack mit fertigen Verdammungsurteilen und hindern ihn so, auf den Schleichpfaden des persönlichen Erlebens zu einem eigenen Urteil vorzudringen. Statt alle Woche Führungen durch öffentliche und private, alte und moderne Kunst-Sammlungen zu veranstalten, versammelt man die Eleven vor einem Katheder und führt ihnen in Wort und Bild (Reproduktion natürlich) das Werk Rembrandts, Dürers, Schwinds und Holbeins vor. Was sollen die Armen damit beginnen? Was fühlt wohl ein Arbeiter, den man Sonntags in aller seiner Unschuld und Unkultur der Sinne in eine Kollektiv-Ausstellung Meuniers oder Steinlens führt? Er hat keine Hände, die Gaben zu nehmen, die ihm da geboten werden, und geht fast ebenso arm wieder davon, wie er gekommen ist.

Also nur in der Aufnahme von zahlreichem und gemischtem Material liegt das Heil. Ein verständiges Begleitwort kann dabei große Dienste tun, hauptsächlich durch Beseitigung der Vorurteile, die auch der ungebildetste Geschmack vor das Kunstwerk mitbringt, durch

Beseitigung der Besserwisserei, die dem Künstler stets und ständig ins Wort fällt.

In ein ersprießliches Verhältnis zur Kunst kann nur der kommen, der rein und naiv, in voller Bereitschaft der Sinne, und nur der Sinne, vor das Kunstwerk tritt. Sich streng an das Gegebene halten; das erschauen, was da ist; nicht nach dem spüren, was etwa dahinter und davor sein könnte — das ist die schwere Kunst, die zumal bei uns so wenige Genießende verstehen. Dem Künstler vorerst allein das Wort lassen, genau und aufmerksam zuhören, was er sagt, darauf kommt es an. Statt dessen behandelt gerade derjenige, der am wenigsten versteht, den Künstler, ehe er sich noch äußert, feindselig und abweisend, hört ihm nur mit halbem Ohre zu und poltert dazwischen, ehe der andere geendet hat. Diese Bescheidenheit und Reserve, diesen Takt muß der Genießende in allererster Linie mitbringen, wenn er zur Kunst geht. Andernfalls ist alle Liebesmüh' umsonst. W. MICHEL.



OSKAR ZWINTSCHER—KLOTZSCHE-DRESDEN. Stilleben.

ÜBER DEUTSCHE FRAUEN-KLEIDUNG.

Unter der Bezeichnung „deutsche Frauenkleidung" verstand man bisher eine von deutschem Geschmack beeinflußte französische Modekleidung. Wenn man ganz genau sein will, so existierte der Begriff: deutsche Frauenkleidung eigentlich nur für die Franzosen, denn für sie allein war die deutsche Nachahmung französischer Kleider ersichtlich, während wir in dem Wahne lebten, französische Modekleidung zu tragen.

Das was man jahrelang mit „Reformkleidung" bezeichnete und was wir jetzt „deutsche Frauenkleidung" nennen möchten — denn eine „Reform" ist etwas vorübergehendes und nur grundsätzliche Opponenten finden an einem Ding ewig zu reformieren — hat sich nach den verschiedensten Seiten hin entwickelt, weil von den verschiedenartigsten Kräften dafür gearbeitet worden ist.

Da sind in erster Linie die Hygieniker, die bei einer Kleidung alles einfach, lose, luftig haben wollen; da sind sodann die Schneider, die eine Tracht mit breiter Taille aber sonst genau nach der Pariser Mode schufen, und schließlich haben wir unsere Kunstgewerblerinnen, für die die Ausschmückung der Kleider mit modernen kunstgewerblichen Mitteln die Hauptsache war.

Wenn man diese drei verschiedenen Auffassungen näher prüft, so kommt man zu der Überzeugung, daß keine von ihnen einzeln genommen etwas vollständiges bringt. — Eine Kleidung soll und darf nicht allein hygienisch sein. Nicht mit Unrecht hat man den Vertretern dieser Richtung den Vorwurf gemacht ihre Kleidung schreie den Menschen schon von weitem entgegen: „Seht her, wie gesund ich bin." Das Gesunde muß sich aber bei unserer neuen deutschen Kleidung von selbst verstehn.

Die zweite Richtung hat verschiedene Nachteile. Sie hängt zu sehr von der Mode ab, verwendet unmotivierte Verzierungen und opfert dem tadellosen, straffen Sitz des Kleides oft die Bequemlichkeit der Trägerin, wenn auch die eingeschnürte Taille vermieden wird.

Die dritte Richtung schließlich, die kunstgewerbliche, hatte bisher leider noch viele Vertreterinnen, die bei großem Verständnis für das Ornament, schneidertechnisch durchaus ungenügendes leisteten und die durch schlecht geschnittene und schlecht genähte Kleider den Gegnern der deutschen Frauenkleidung Waffen in die Hände gaben. Es entstanden plötzlich eine Menge von „Werkstätten für künstlerische Frauenkleidung", geleitet von Dilettantinnen, die wohl künstlerisches Empfinden für Farben und Besätze, aber keine Fachkenntnisse der Schneiderei besaßen. Und doch — wie bei jedem Kunstgewerbe — muß auch hier das „Handwerk" die Wurzel sein, aus der sich die Kunst entfaltet.

Aber wo waren die Gelegenheiten, wo waren die Schulen, die zum Kunsthandwerk der Schneiderei heranbildeten? Der für die Sache so schädliche Dilettantismus war die unausbleibliche Folge eines vollständigen Mangels an Fachschulen. Diesem Mangel abzuhelfen ist eine der notwendigsten Aufgaben unserer Mitkämpfer. Wir haben augenblicklich in Deutschland eine ganze Reihe talentvoller, unternehmender Frauen, welche die drei oben angedeuteten Richtungen zu vereinen suchen und sich bemühen, für die neue deutsche Frauenkleidung einen festen Boden zu schaffen.

Ist durch diese Künstlerinnen erst eine Unterlage gefunden worden, auf die sich eine Lehrmethode aufbauen läßt, haben sie selbst so viel gelernt, daß sie zu unterrichten fähig sind, dann werden gewiß auch die Fachschulen diesen Pionieren eines neuen deutschen Kunstgewerbes ihre Tore öffnen.

In jüngster Zeit haben sich alle deutschen Vereine für Verbesserung der Frauenkleidung zu einem Verbande zusammengeschlossen. (Verbandsorgan: Die neue Frauenkleidung, Verlag Paul Neubner—Köln.) Dieser große Verband, der sich über ganz Deutschland erstreckt, hat es sich zur Aufgabe gemacht, all diejenigen zu sammeln, die in irgend einer Weise an dem Werke mithelfen wollen, für die deutsche Frau eine deutsche Kleidung zu schaffen, d. h. eine Kleidung, die ihrem Körper und ihrem Wesen entspricht, die sie gesund und kräftig erhält und die deutscher Kunst und Industrie neue Absatzgebiete eröffnet. CLARA SANDER—KÖLN.



ARTUR VOLKMANN—ROM. Bunsen-Grabmal in Heidelberg.

GRAB-PLASTIK VON ARTUR VOLKMANN – ROM.

Am 5. Juni 1887 starb in Rom der Maler Hans von Marées, und sein verständnisvoller Förderer und Biograph Konrad Fiedler mußte die Mitwelt anklagen, daß dieser Heimgang eines hochbedeutenden Künstlers fast ohne Eindruck an ihr vorüberging, und daß alle Anregung, die er geboten, mit ihm ins Grab gesenkt erscheine. Heute hat sich das Blatt gewandt. Der Tote und bei Lebzeiten Verkannte ist neuerdings „wiederentdeckt" worden, die Berliner Sezession und die Jahrhundert-Ausstellung haben Werke von ihm der Stille ihres Schleißheimer Aufenthaltes entrückt und der allgemeinen Kenntnis näher gebracht, und ein Vorkämpfer der äußersten „Modernen" tritt in Wort und Schrift warm für den einst als rückständig und unfähig bezeichneten Meister ein. — Freilich, der näher Eingeweihte wußte es längst, daß die Saat, die Hans von Marées gestreut hatte, nicht verloren war, daß sie vielmehr in einer kleinen Schar getreuer Freunde und Schüler fortwirkte und Frucht trug, unbemerkt von der großen Menge, wie der von dem sie gekommen war. Auch Carl von Pidoll ist gestorben, ohne daß die Welt von ihm Notiz genommen hätte, und ruht wie Marées auf dem römischen Friedhof bei der Cestius-Pyramide, er, der des unvergeßlichen Lehrers Wirken und Wesen in der trefflichen Schrift „Aus der Werkstatt eines Künstlers" geschildert hat, und in den eigenen Werken seinen Bahnen folgte, bis auch er an der stumpfen Verständnislosigkeit des Publikums zu Grunde ging. Ein dritter dieses edlen Kreises ist noch am Leben und kämpft unentmutigt weiter für die gleichen Ziele; vielleicht wird es künftigen Zeiten wie eine bittere Tragik der Kunstgeschichte erscheinen, daß er den beiden dahingegangenen Genossen das Grabdenkmal zu setzen berufen ward, während sich an ihm das gleiche Schicksal vollzog wie an jenen. Soll es Artur Volkmann wirklich ergehen wie Marées und Pidoll, daß er unverstanden sein Leben beschließt und erst anerkannt wird, wenn es zu spät ist,

oder wird man aus dem deutlich redenden Beispiel seiner Vorgänger die Lehre ziehen und ihn im Zusammenhang mit ihnen begreifen? Das ist die Frage, mit der wir die Publikation der Grabmäler eines Marées und Pidoll nebst einigen anderen Werken der Grabplastik von Artur Volkmann begleiten möchten, eine Frage, die gewiß auch im Sinne der beiden Verstorbenen sein würde. — Wir sprechen heute gern von einer neuen, wieder belebten, modernen Grabmalskunst, nicht ohne dabei etwas selbstbewußt zu betonen, wie sehr dieses schöne und wichtige Gebiet angewandter Kunst bisher im Argen gelegen habe. Gerade deshalb aber dürfen solche Werke nicht übersehen werden, die in der wenig fruchtbaren Zwischenzeit den Zusammenhang mit guten Traditionen aufrecht erhalten haben und zugleich den Hinweis auf Neues in sich bergen. Wie viele von den Tausenden deutscher Rompilger mögen sich aber das schlicht-vornehme Grabmal für Hans von Marées angesehen haben, das seit 1890 schon aufgestellt ist, während sie eine „Abteilung für Friedhofskunst“ auf unseren Kunstgewerbe-Ausstellungen mit bewunderndem Staunen als etwas ganz Neues und höchst Bemerkenswertes begrüßen! Die einfache Architektur des Marées-Denkmals gemahnt, dem Wesen des zu Ehrenden entsprechend, an die klassischen Formen attischer Grabstelen. Das Relief, auf dem die Muse den Künstler krönt, der ihr von einem Knaben zugeführt wird, zeugt von glänzender Beherrschung des Reliefstils, und ist dadurch mehr als durch die Formensprache im Einzelnen gleichfalls der besten Zeit der antiken Kunst verwandt. Wie die Figuren den Raum füllen, wie trotz flächigster Behandlung der Formen doch der volle Eindruck körperlicher Rundung erzielt ist, läßt auf den ersten Blick die Hand eines wirklichen Meisters erkennen. — Das Gleiche gilt von dem nicht weit davon entfernten Grabmal für Carl von Pidoll,



ARTUR VOLKMANN - ROM. Grabmal für Hans von Marées in Rom.



ARTUR VOLKMANN—ROM.
GRABMAL FÜR CARL VON PIDOLL IN ROM.



ARTUR VOLKMANN—ROM. Relief am Grabe eines Kindes, Göttingen.

das sich dicht an der antiken Stadtmauer unter alten Zypressen erhebt. Auf rechteckigem Unterbau, der die Unebenheit des ansteigenden Terrains ausgleicht, steht ein zylindrischer Block mit schräger Bedachung, von einem Pinienapfel bekrönt. Die ringsum laufende Reliefdarstellung zeigt den sitzenden Künstler, dem der Todesengel, gefolgt von den Furien seines tragischen Geschickes, die Schale reicht. Doch schützend hält seine Muse die Hand über sein Haupt; auf der Rückseite aber ist das Motiv eines seiner Gemälde frei variiert, Mann und Weib innig umschlungen, und ein Knabe mit Rossen. Auch hier ist das Relief mit vollendeter Meisterschaft behandelt und ein Vergleich mit den Allerwelts-Grabmälern der Nachbarschaft läßt die ruhige Würde dieses Werkes doppelt empfinden. — Nur die einfache Porträtdarstellung des Verstorbenen enthält das Grabmal für Bunsen in Heidelberg, das Volkmann mit Baurat Seitz schuf. Ein liebenswürdiges Gegenbild dazu ist das Grabrelief eines kleinen Mädchens mit einem Schäfchen (Göttingen), das trotz treuester Porträtwahrheit in die Sphäre freier, reiner Kunst erhoben erscheint. V. LUDWIG.





MATHIAS MOLITOR—LEIPZIG.
KLEINE BRONZE - PLASTIK.



MATHIAS MOLITOR—LEIPZIG. Kleinplastik »Amazone«.

MATHIAS MOLITOR-LEIPZIG. (ROM.)

In Leipzig und Bremen erregten vor kurzem die in Rom entstandenen plastischen Arbeiten eines jungen Künstlers die erfreute Aufmerksamkeit verständnisvoller Kreise; und wenn man der Person des Schöpfers nachfragte, so erfuhr man, daß er bisher — ein Maler war. Darf dies Hinübergreifen von einem Gebiet der Kunst in das andere heute noch befremden? Gewiß nicht, nachdem Männer wie Klinger und andere es allem Widerspruch zum Trotz durchgesetzt haben, in beiden für voll zu gelten. Und bei Molitor insbesondere konnte sich niemand, der seine malerische Tätigkeit kannte, verwundern, daß es ihn schließlich auch oder wohl sogar hauptsächlich zur Plastik zog, denn schon in seinen Bildern und Zeichnungen offenbarte sich ein, heutzutage leider nicht gar häufiges, Interesse für Form, das ihn unwillkürlich auch auf die plastische Betätigung hindrängen mußte.

Mathias Molitor stammt aus der Eifel und hat eine freudenarme Jugend in Köln verlebt. Sein Zeichentalent führte ihn jung in ein technisches Bureau, bis ihn ein Gönner für einige Zeit auf die Weimaraner Akademie schickte, doch bald wieder fallen ließ. Nach wechselvollen Irrfahrten im fernen Ausland kam er nach Leipzig, wo er für Breitkopf & Härtel eines der bekannten Zehnpfennig-Flugblätter, Herweghs Reiterlied, illustrierte, und mancherlei Umschläge, Vignetten und Notentitel entwarf, wobei sich seine dekorative Begabung trefflich bewährte. Dann fand er Anstellung in einem Großbetrieb für Dekorationsmalerei, doch ließ ihm der Drang zu freier Kunstübung keine Ruhe, er warf das sichere Auskommen von sich und schlug sich als Künstler notdürftig genug durch. In einer als Atelier hergerichteten Bodenkammer entstanden Studien und Bilder, die hie und da unter der Hand einen Liebhaber fanden; und zwar waren es neben seinen Landschaften gleich von Anbeginn Kompositionen, die seine ausgesprochene Neigung zum Figürlichen, namentlich zum menschlichen Körper, verrieten — ein nackter Jüngling auf weißem Roß, eine idyllische Landschaft mit einem jungen



MATHIAS MOLITOR—LEIPZIG.
PORTRÄT-PLASTIK.

Menschenpaar darin, ein Knabe, der ein Pferd am Zügel führt und andere, eigenartig in der Empfindung und kräftig in der Farbe. Gleichzeitig setzte er die buchgewerbliche Tätigkeit fort, zeichnete Buchschmuck u. Exlibris, lithographierte, machte Radierversuche und entwarf moderne Möbel; auch die ersten plastischen Anläufe fallen in diese Zeit. So konnte er nicht nur einen bescheidenen Hausstand begründen, sondern das Interesse kunstliebender Privatleute ermöglichte es ihm sogar, einige Jahre nach der Stadt seiner Sehnsucht, nach Rom zu gehen, und dort ganz seinen plastischen Bestrebungen zu leben, über deren Ergebnisse er nun Rechenschaft ablegt. — Die Arbeiten nehmen die einfachsten und doch höchsten Aufgaben der Plastik mit starkem, sicherem Bewußtsein auf, das menschliche Antlitz und die menschliche Gestalt, und auch der Fernerstehende wird es denselben ansehen, daß er dabei von der Kunst Artur Volkmanns manche Eindrücke empfangen hat, dessen wundervolle Büste einer Leipziger Dame er früher hatte entstehen sehen. Nicht im Sinne einer Abhängigkeit ist dies zu verstehen, wohl aber so, daß er Wesensverwandtes erkannte, ergriff und seiner eigenen Art nutzbar zu machen wußte. Sehr deutlich tritt das bei der Büste der Frau des Künstlers hervor, die zunächst vielen Beschauern unwillkürlich den Namen des älteren, befreundeten Meisters auf die Lippen lockte, und die doch im einzelnen auch wieder ganz anders ist als dessen Art, bewegter, individueller, reicher detailliert, dafür andererseits nicht ganz so einfach und abgeklärt, was ein Jeder nach seinem persönlichen Geschmack betrachten und bewerten mag. Ähnliches gilt von dem reizenden Köpfchen seines Jungen, das allgemeiner Sympathie sicher ist. In einer kleinen weiblichen Figur, die mit rückwärts verschränkten Händen auf poliertem Marmorsockel steht, gibt er dann den ganzen Körper, und zwar so sachlich ernst und verstanden, so sicher in der Stellung und so klar in der Form, daß man mit Recht auf die weitere Entwicklung in dieser Richtung gespannt sein kann. Der Höhepunkt des bisher vom Künstler Erstrebten und Erreichten dürfte in der lebensgroßen Bronzefigur eines Mannes — die aber hier nicht wiedergegeben ist — zu erblicken sein. — V. LUDWIG–ROM.



MATHIAS MOLITOR–LEIPZIG. Porträtplastik.



J. V. CISSARZ – STUTTGART. Modell eines Gartens und Haus-Anbaues.

NEUERE ARBEITEN VON J. V. CISSARZ.

Im Grunde sind viel Worte zu den hier gezeigten Arbeiten des nun in Stuttgart wirkenden J. V. Cissarz durchaus vom Übel, weil sie nur von dem ablenken, was allein wirken soll, von den Wiedergaben der Werke selbst. Die Kunstzeitschriften täten, meine ich, gut, eine reinliche Scheidung zu machen zwischen einem bilderbuchartigen Teil, in den nur kurze und sachliche Daten, wennmöglich von den Urhebern der Werke selbst herrührend gehörten, und einem betrachtenden literarischen Teil, der allgemeine und wesentliche kritische Abhandlungen enthielte. Indessen, für mich fügte Schicksal und freundliches Herkommen es diesmal noch anders, und so wäre denn die Eingangsbetrachtung eigentlich überflüssig.

Ich will mich aber trotzdem in der Hauptsache auf das beziehen, was ich vor nicht gar zu langer Zeit in diesen Blättern über die Schaffensrichtung Cissarzens gesagt habe, als er noch der Darmstädter Künstler-Kolonie angehörte, die ihn mit großem Bedauern verloren hat. Auch die jetzt veröffentlichten Arbeiten geben wieder Zeugnis von der erstaunlichen Energie, mit der dieser Künstler in die mannigfaltigsten Lebensgebiete dringt. Eine beseelte Feierlichkeit und anmutige Würde scheint mir aus allen Arbeiten hervorzuklingen, eine musikhaft rhythmische Grundstimmung, die manchmal im Hinblick auf den einfachen Zwecken dienenden Gegenstand vielleicht ein wenig zu auffällig hervortritt. Aber immer ist doch der seelische Anteil wohltuend und mitziehend zu spüren, die auf leise, tiefe und freudige Wirkungen gerichtete Art dieser Persönlichkeit: in dem liebevoll ausgedachten Gärtchen, dem Speisezimmer mit seiner delikaten Mosaik-Stimmung, den Glasmalereien mit den durchaus persönlich empfundenen Gestalten. Überall ist ein Suchen nach einer eigenen und neuen Weise, nirgends das Vorspielen einer alten, und immer wird der Betrachter zu einer deutlichen Stellungnahme gezwungen. Dies Wege-Suchen und Finden, die Bewegung in allen Hervorbringungen des



J. V. CISSARZ—STUTTGART. Modell eines Gartens und Haus-Anbaues.
Bei der linksstehenden Aufnahme ist die hintere und seitliche Begrenzungs-Mauer fortgenommen, bei obigem Bilde fehlt die seitliche Einzäunung.

Künstlers ist hoch zu schätzen und wird gleichzeitig der Grund für ein gelegentliches Zuweitgehen, wenn ein Temperament, das sich nicht genug tuen kann, dem letzten noch ein allerletztes hinzufügt.

Wie Cissarz durch seine buchgewerblichen Arbeiten zuerst bekannt wurde, so hat er trotz der großen Ausdehnung seines Arbeitsfeldes diese Seite seiner Tätigkeit immer lebhaft gepflegt. Während der Darmstädter Jahre entwickelte er eine außerordentliche Regsamkeit und drang, teils eigenem Antriebe folgend, teils durch den äußeren Anlaß von Ausstellungen und Aufträgen bestimmt, in Gebiete vor, die seiner Art nicht unmittelbar nahestanden. Aber es zeugt von dem kräftigen und lebendig mitziehenden Anteil, den er jeder seiner Arbeiten entgegenbrachte, wenn er wie kaum ein anderer der Darmstädter Kolonisten befruchtend und erziehend auf die Ausführer seiner Entwürfe eingewirkt hat. In dieser Richtung darf er mit seiner Darmstädter Wirksamkeit wohl zufrieden sein. Weniger war er es vielleicht mit der allzu großen Ausbreitung seiner Tätigkeit, und das mag ihn nach Stuttgart gezogen haben, wo man ihm die Muße für ein malerisches Schaffen gewährleisten konnte. Das letzte Jahr ist denn auch in der Hauptsache seinem schon immer vorherrschenden Streben, der »freien« Kunst gewidmet gewesen, dem Gestalten der im Inneren drängenden Kräfte, wenn auch gerade auf diesen Blättern nichts von dieser neueren Tätigkeit gezeigt wird.

So haben alle, die den Weg des Künstlers verfolgt haben, mit großer und aufrichtiger Freude seine Arbeiten für die Innenräume eines Hauses in Köln begrüßt, vor allem sein großes Wandgemälde, das in der »Innen-Dekoration« des gleichen Verlags vor einiger Zeit gezeigt wurde. Neben diesen freieren Bildungen hat auch in Stuttgart seine buchgewerbliche Tätigkeit nicht geruht; sie steht in Wechselbeziehung zu einem Lehramt für dieses Gebiet, das ihm an den staatlichen Lehrwerkstätten übertragen wurde und bemerkenswerte Erfolge gebracht hat. Wie vielseitig tätig Cissarz trotzalledem auf anderen Gebieten gewesen ist, zeigen die wiedergegebenen Arbeiten.



J. V. CISSARZ—STUTTGART. Speisezimmer in naturfarbenem Ahorn poliert.

Bei aller Freude an ihnen möchte man doch wünschen, daß eine Beschränkung des ausgebreiteten Arbeitsfeldes möglich wäre. In engeren Grenzen ist die größere Freiheit; und eine Persönlichkeit von starkem innerem Reichtum kann nur frei von äußerlichem Zwange ganz sich geben. Die Entwickelung der letzten Zeit gibt die Zuversicht für die Verwirklichung des Wunsches, daß sich das Bild des Cissarzischen Schaffens rundet, daß er sich selbst findet auf einem Gebiete, für das er seine Sprache schon gefunden hat.

VICTOR ZOBEL.

INTERNATIONALE KUNSTGEWERBLICHE AUSSTELLUNG ST. PETERSBURG 1908. Im Reichsamt des Inneren fand unter dem Vorsitze des Geh. Oberregierungsrats Dr. Lewald und unter Teilnahme von Vertretern des Auswärtigen Amtes, des preußischen Handelsministeriums und des Kultusministeriums eine von der „Ständigen Ausstellungskommission für die deutsche Industrie" einberufene Besprechung Berliner kunstgewerblicher Firmen, statt über die Frage einer Beteiligung an der Internationalen kunstgewerblichen Ausstellung St. Petersburg (September – Oktober 1908). In eingehender Erörterung ergab sich, daß eine Reihe hervorragender Firmen die Ausstellung im Rahmen einer deutschen Abteilung zu beschicken wünscht.

Es wurde beschlossen, im Einvernehmen mit den zuständigen Reichs- und den preußischen Staatsbehörden und in Gemeinschaft mit der Ständigen Ausstellungs-Kommission und dem Deutsch-Russischen Verein ein Vorbereitungs-Komité zu bilden, das sich mit den Interessenten im Reiche in Verbindung setzen wird. Bei dem sehr beschränkten Raum, der allen ausländischen Abteilungen zur Verfügung ist, und bei dem enggezogenen Rahmen der Ausstellung kann nur eine geringe Zahl von Firmen berücksichtigt werden; auch können nur solche Erzeugnisse in Betracht kommen, die in bezug auf Qualität und Geschmack den höchsten Ansprüchen gerecht werden.

Die künstlerische Durchführung der deutschen Abteilung wird in den Händen Prof. Möhrings liegen.



J. V. CISSARZ—STUTTGART.
SPEISE-ZIMMER IN OFFENBACH A. M.
AHORNHOLZ NATURFARBEN POLIERT.

Ausführung der Möbel: Eduard Frei—Darmstadt, Beleuchtungskörper von Paul Stotz & Otto Schlee—Stuttgart.



J. V. CISSARZ—STUTTGART.

FENSTERPARTIE AUS VORSTEHENDEM SPEISE-ZIMMER.



J. V. CISSARZ – STUTTGART.
AUS VORSTEHENDEM SPEISE-ZIMMER.
Ausf.: Eduard Frei, Kunsttischler in Darmstadt.



J. V. CISSARZ. Kronleuchter in der Kirche zu Alsfeld (Oberhessen).

III. INTERNATIONALER KONGRESS ZUR FÖRDERUNG DES ZEICHEN-UNTERRICHTES, LONDON 1908.

Die auf dem Berner Kongreß gegründete „Internationale Vereinigung zur Förderung des Zeichenunterrichtes“ versendet das „Bulletin 1 und 2“ zur Vorbereitung des III. internationalen Kongresses, London 1908, in deutscher, englischer und französischer Sprache. Aus dem Inhalte des Doppelheftes greife ich folgendes heraus:

Nach Erledigung der Schlußgeschäfte des Berner Kongresses betätigte sich das geschäftsführende Bureau durch Veranstaltung einer Wander-Ausstellung, die einen wesentlichen, namentlich den amerikanischen Teil der Berner Ausstellung umfaßte. Diese Ausstellung wanderte von Bern nach Zürich, Paris, Edinburg, Leicester, Dresden, Leipzig, Sofia und Sitten in der Schweiz. Zur Vorbereitung des dritten der aller vier Jahre stattfindenden Kongresse fanden im August 1906 Sitzungen des permanenten Komitees in Paris statt. Eine weitere Aussprache erfolgte 1907 in London, außerdem besuchten Mitglieder des englischen Komitees im Sommer 1907 die Mitglieder des permanenten Bureaus in der Schweiz, um über die aufzustellenden Grundsätze für den nächsten Kongreß und über die Art der Werbetätigkeit zu beraten. Man beschloß, den Londoner Kongreß auf den 3. bis 8. August festzusetzen. — Inzwischen sind außer einem großen, allgemeinen Komitee viele Unterkomitees in England und andern Ländern an der Arbeit. Man erwartet, daß Vertreter der Regierungen, von Vereinen und Anstalten, sowie Privatpersonen aus allen Weltteilen erscheinen werden. Das Ziel des Kongresses ist, den Zeichen- und Kunst-Unterricht „auf eine bessere Basis“ zu stellen, den hohen Wert des Unterrichts den Vertretern der Industrie zu zeigen und den Geschmack, insbesondere auch im Kunstgewerbe, zu heben. Die an den Kongreß sich anschließende Ausstellung soll alle Unterrichtsstufen und alle Schulen, auch Handwerker- und gewerblich-industrielle Fachschulen, umfassen. Sie soll Klassenleistungen und Leistungen außergewöhnlich beanlagter Schüler zeigen. Amerika, Frankreich, Deutschland, Italien, Österreich und Japan haben die Beschickung bereits zugesichert.

Aus den „vorläufigen Bestimmungen“ ist hervorzuheben: Manuskripte in deutscher, englischer oder französischer Sprache zu Vorträgen müssen bis 1. März 1908 eingesandt werden. Alle Ausstellungs-Objekte müssen das Royal College of Art, South Kensington, vor dem 1. Juni 1908 erreichen. Mitglieder des Kongresses sind a) offizielle Delegierte (Beitrag 16 M), b) alle Personen, welche ihren Namen an den Sekretär des Kongresses (Miß Ethel M. Spiller, 11, Highbury Crescent, London N.) einschicken und 8 M zahlen. Ausländische Beiträge sind durch den Sekretär der lokalen Sektion einzusenden. Über Fahrpreisermäßigungen und billige Unterkunft der Teilnehmer sind Verhandlungen im Gange.



J. VINCENZ CISSARZ–STUTTGART.
ELEKTRISCHER KRONLEUCHTER (SCHMIEDEEISEN UND MESSING) IN DER KIRCHE ZU ALSFELD (OBERHESSEN).
Ausgef. von Hof-Kunstschlosser Otto Bergner—Berka a. d. Ilm (Thür.).



J. VINCENZ CISSARZ—STUTTGART.
GLASMALEREI FÜR DEN GOTISCHEN CHOR DER KIRCHE ZU GROSS-ZIMMERN IM ODENWALD.

STIFTUNG S^{R.} KÖNIGL HOHEIT DES GROSSHERZOGS ERNST LUDWIG VON HESSEN UND BEI RHEIN.
Ausgeführt von Friedrich Endner, Glasmalerei in Darmstadt.



J. VINCENZ CISSARZ STUTTGART.
MITTELPARTIE NEBENSTEHENDER GLASMALEREI.



— Über die Vorbereitungen in Deutschland ist bemerkenswert: Am 5. Mai 1907 fand unter Zuziehung geladener Personen eine Sitzung der drei in Bern gewählten deutschen Delegierten Studienrat Dr. Kerschensteiner — München, Seminaroberlehrer Elßner — Dresden und Lehrer C. Götze — Hamburg statt. An dieser Sitzung beteiligten sich Prof. Dr. Pallat vom Kultusministerium in Berlin, Dr. Jessen, Direktor der Bibliothek am Kunstgewerbe-Museum in Berlin, Paul Hermann, Maler und Zeichenlehrer in Dresden, Heinr. Grothmann, Redakteur der Zeitschrift des Vereins deutscher Zeichenlehrer in Groß-Lichterfelde und Gattwinkel, Zeichenlehrer in Berlin. Das Wesentlichste aus dem Ergebnis der Beratung ist die Anerkennung der Nützlichkeit und Notwendigkeit einer Beteiligung seitens Deutschlands an dem Kongreß, die Bildung von Unterkomitees, der Beschluß, daß die deutsche Ausstellung sich auf n e u e Versuche und hervorragende Leistungen beschränken und umfassen solle: a) Muster eines deutschen Kindergartens, b) Typen des Zeichen- und Handfertigkeitsunterrichtes an



J. V. CISSARZ–STUTTGART.



Volks- u. Mittelschulen (höheren Schulen), c) einen Typus des Zeichen- und Handfertigkeitsunterrichtes an der Fortbildungsschule, d) einige Klassen von Kunstgewerbeschulen, e) einige hervorragende Fachschulen, f) einige Akademie-Klassen, g) einige Proben von technischen Hochschulen, h) Ausbildung der Zeichenlehrer, und daß die Arbeiten bis zum 15. Dezember 1907 dem Ausstellungs-Ausschuß in Berlin, Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums, zur Entscheidung über die Zulassung einzusenden seien. (Ausschuß: Direktor Bruno Paul, Geh. Regierungsrat Muthesius, Präsident der Kgl. Akademie der Künste, Prof. Kampf, Prof. Dr. Pallat, Direktor Dr. Jessen, sämtlich in Berlin, außerdem Professor Groß — Dresden, Studienrat Dr. Kerschensteiner - München, Seminar - Oberlehrer Elßner - Dresden, C. Götze — Hamburg.) — Die Möglichkeit der Ausstellung machte man davon abhängig, ob die einzelnen deutschen Regierungen Mittel zur Verfügung stellen würden. An Referaten wurden vorläufig zwei in Aussicht genommen: „Der Handfertigkeits-Unterricht in Deutschland" (Jessen) und „Die



CARTONS DER SEITENFENSTER IM GOTISCHEN CHOR DER KIRCHE ZU GROSS-ZIMMERN IM ODENWALD.



J. VINC. CISSARZ STUTTGART.
UNT. MITARBEIT VON ROB. KLUMP-DARMSTADT.

MITTEL-PARTIE EINES CARTONS FÜR DIE BEMALUNG EINES VERMAUERTEN FENSTERS IM CHOR DER KIRCHE ZU GR.-ZIMMERN.



kann uns das Ausland lehren, nachdem wir es doch so herrlich weit gebracht!" Diese Zurückhaltung wird schwerlich dazu beigetragen haben, das Ansehen unseres Kunstunterrichtes im Auslande zu heben und die Ansichten über die Leistungen unserer Künstler und unserer kunstgewerblichen Institute zu verbessern. Man bedenke nur, daß sich unter den 800 Teilnehmern des Berner Kongresses zahlreiche Personen befanden, die in Frankreich, England, Italien, Amerika usw. eine hervorragende Stellung als Beamte in Ministerien und Regierungen, als Direktoren und Lehrer an Kunstschulen, als Leiter von Kunstanstalten usw. einnahmen. In London bietet sich Gelegenheit, das Versäumte nachzuholen. Es haben bereits viele Regierungen, Korporationen und Privatpersonen ihre Beteiligung zugesagt, in England selbst stehen bedeutende Frauen und Männer an der Spitze der Bewegung; ein glänzender Verlauf des Kongresses und eine fesselnde und lehrreiche Ausstellung von größter Mannigfaltigkeit ist daher mit Sicherheit zu erwarten. Etwas seltsam erscheint es mir, daß die in Deutschland gebildeten Komitees es nicht für nötig halten, durch

Entwickelung der zeichnerischen Begabung" (Kerschensteiner). In Aussicht nahm man auch die Herausgabe einer Schrift (Götze) mit etwa folgendem Inhalte: a) Organisation des Zeichen-Unterrichtes in Deutschland (Pallat für Berlin, Elßner und Hermann für Sachsen), b) Organisation der Kunstgewerbemuseen (Lichtwark—Hamburg), c) das deutsche Bilderbuch (Pauli—Bremen), d) der Wandschmuck in Schule und Haus (Elßner und Hermann), e) das Schulhaus in Deutschland (Rehort—Köln), f) der Handfertigkeits-Unterricht in Deutschland (Jessen). — Aufforderungen zur Beteiligung will man erst versenden, wenn das englische Unterrichts-Ministerium durch die englische Gesandtschaft in Berlin seine Einladung hat ergehen lassen. — Diesem gestatte ich mir persönlich einiges hinzuzufügen: Die Beteiligung deutscher Kunstschul-Direktoren, -Lehrer, Künstler, Leiter von kunstindustriellen Instituten usw. an dem Berner Kongreß war gleich Null, jedenfalls eine Folge der teils falsch, teils zu spät eingesetzten Werbetätigkeit, wohl auch der übertriebenen Wertschätzung unserer nationalen Leistungen. Man wird sich gesagt haben: „Was



J. V. CISSARZ—STUTTGART. Zwei Wasserspeier.

Publikationen in Kunstzeitschriften weitere Kreise für die Angelegenheit zu interessieren, bevor die erhoffte Beteiligung der Regierungen sicher ist. Wenn dies erst der Fall, dann dürfte es für eine erfolgreiche Werbetätigkeit wiederum zu spät sein; denn der Besuch eines solchen Kongresses erfordert, wenn er dem einzelnen dauernden Nutzen bringen soll, monatelange Vorbereitungen, Sprachstudien, Einarbeiten in die betreffende Materie, Eingaben an vorgesetzte Behörden, Beratungen der Mitglieder einzelner Korporationen zwecks Entsendung von Delegierten, nicht zuletzt auch ein rechtzeitiges Sparen zwecks Schaffung des nötigen Reisefonds. OTTO SCHEFFERS—DESSAU.

J. V. CISSARZ STUTTGART.



HEIZKÖRPER-VERKLEIDUNG IN DURCHBROCHENEM KUPFER UND EISEN.

Ausgeführt von der Firma W. Feldt & Co., Frankfurt a. M.

DIE STICKERIN FLORENCE JESSIE HÖSEL.

Das sei gleich vorweg gesagt: Abbildungen können von den ureigensten Köstlichkeiten ihrer Werke nur eine leise Ahnung geben. Diese Bildstickereien sind in dem Maße Stickerei, daß ihre bildhafte Erscheinung ablösen und für sich darbieten soviel heißt als ihnen die Seele aussaugen und eine Maske setzen an die Stelle warmen Lebens. Unsere kleine Auswahl soll nicht mehr als einen gutgemeinten Hinweis darstellen, eine Einladung, zu dem Werke selbst zu kommen.

Ich weiß wohl, wirksam wird der Hinweis auf ein Kunstwerk bei unserm Publikum erst durch den stehenden Zusatz: Der Verfasser ist königlicher Professor und Mitglied der Akademie, ein anerkannter Meister in seiner Kunst. Er hat seine Studien in München und Düsseldorf bei den berühmten Professoren X und Y mit Auszeichnung absolviert und wurde nachmals öfters vom Kaiser durch Bestellungen ausgezeichnet. Dem gebildeten Deutschen einen Künstler empfehlen, der keine Schule besucht hat, der folglich nichts kann, gilt als grobe Beleidigung.

Florence Hösel hat keinen Unterricht genossen, ja ihr blieben sogar die vielfachen Berührungen mit der Kunst versagt, die im Zeitalter der Volksbildung auch dem Laien zuteil werden. Von Museen, Zeitschriften, Arbeiten fremder Künstler hielt sie sich hartnäckig fern. Ihre Bilder verraten denn auf den ersten Blick, daß sie »nichts gelernt« hat. Manchmal zeigen sich bedenkliche Anklänge an Kinderzeichnungen, Fehler in der Perspektive sind recht häufig. Und die Natur weist Formen auf, die gewiß in keinem Lehrbuch zu finden sind.

Aber es ereignet sich das Merkwürdige, daß wir trotz alledem vor ihren Stickereien seltsam tiefe Eindrücke empfangen, daß sie uns stärker packen, als eine ganze Galerie der geschicktesten Akademiker. Darum muß von ihnen gesprochen werden.

Denken wir nicht an die Skizzen des »Pan«. Das war bewußte, affektierte Primitivität. Florence Hösel ist jede Affektation fremd. Sie schafft naiv, weil sie nicht anders kann. Ein unverbildetes, ursprüngliches Künstler-Temperament wirkt in ihr und beherrscht sie mit solcher Eigenwilligkeit, daß der künstlerische Drang sich unmittelbar in das Werk umsetzen muß. Ein Einfluß von außen ist ebenso unmöglich wie bewußte, überlegte Wahl.

Aus der Tiefe des Unbewußten wachsen ihre Werke herauf, darum ergreifen sie tief. Kein fremder Ton stört die Reinheit der persönlichen Aussprache. Wie selten ist solche Reinheit und Unmittelbarkeit in unserer Kunst. Es wimmelt von Zeichen und Formeln und »Stilen«, die durch hundert Hände gegangen sind und ihre Seele schon längst verloren haben. Je abgegriffener sie sind, desto allgemeiner ihre Anerkennung. Schließlich werden sie zur Schulschrift.

Naturen wie Florence Hösel können sich eine Schulschrift nicht aneignen, weil ihre Hand zu eigenwillig ist, um sich den Zügen einer Allerwelts-Kalligraphie zu bequemen. Korrektheit, diese fremde, allgemein geltende Norm, das Ziel der Masse, erreichen sie nie. Was sie hervorbringen, sind lauter Neuschöpfungen eigensten Gepräges, ohne Vorbild, ohne Anlehnung an die Tradition, ohne die Basis eines Stils.

Und doch ist das tausendmal wertvoller als alle Korrektheit. Wir nehmen die Mängel der Zeichnung und Komposition gerne in Kauf, wenn dafür jedes kleinste Fleckchen geweiht ist mit dem Blute der Persönlichkeit. Die improvisierten Naturgebilde, in denen sich die Unwissenheit versucht, tragen den Stempel menschlicher Erfindung, sie werden uns lieb eben als Zeugen naiven, tastenden Versuchens oder sieghafter Erfindungskraft.

Soviele unserer besten Künstler mußten zur Karikatur ihre Zuflucht nehmen, um ihrem Drang nach intensivstem Ausdruck zu genügen. Hier sehen wir die naiven Bildchen einer Stickerin, die zum Überfließen voller Ausdruck, voller Seele sind trotz ihrer simplen Mache und ihres Mangels an Schule. Oder



FLORENCE JESSIE HÖSEL—BERLIN. Nadelmalerei.

vielleicht gerade deshalb. Vielleicht hätte ihrer Kunst die Schule den zartesten, köstlichsten Flaum der Ursprünglichkeit abgestreift, vielleicht verträgt sich Können, Fertigkeit, Korrektheit gar nicht mit Tiefe der Beseelung und reiner Kraft des Ausdrucks. Sicher hätte uns die Schule des seltenen Schauspiels beraubt einer echt primitiven Künstlerschaft (durchaus verwandt den Primitiven des Trecento, der altdeutschen Kunst) in unserer überbildeten, überkultivierten Zeit.

Florence Hösel wird auch keine Schule machen. Sie hat keinen erlernbaren Stil. Wer ihr nachfolgen will, muß seine eigene Person einsetzen, muß sich redlich mühen und sich ganz hingeben, wie sie's selbst getan hat. —

Florence Hösel ist Engländerin ihrer Abstammung nach; ihre Wiege stand in Süd-Afrika. In Deutschland wuchs sie auf und erhielt Ausbildung im Gesang. Erst vor wenigen Jahren entpuppte sich ihre Begabung für die Stickerei. Seitdem arbeitet sie mit einem bewundernswerten Fleiß und hat schon ein recht umfangreiches »Werk« aufzuweisen. Mehrere Museen haben bereits Arbeiten von ihr erworben, die ja zweifellos mit ihrer Kunst zur Zeit vollkommen allein steht.

Die Rasseästhetiker werden von diesen Angaben in einige Verlegenheit geraten. Tragen diese Bildstickereien nicht unverkennbarsten deutschen Charakter? Sie sind voller Phantastik, ungelenk, aber ehrlich in der Form, und so wundervoll »beseelt«. Frau Hösels Art weicht allerdings beträchtlich ab von der einer Jessie-King, Mackintosh, Newbery usw. Das rührt aber doch kaum davon her, daß sie schlesische Motive benützt und daß sie in Deutschland lebt. Es ist etwas voreilig, naive, unfertige Kunstübung mit starken seelischen Werten sogleich für uns in Anspruch zu nehmen, wie es oft geschieht.

Wohl aber ist ihre Kunst eine weibliche Kunst im vollsten und besten Sinne. Als Frau griff sie zur Nadel, um ihre Phantasien zu verwirklichen. Die Liebe zur Nadelarbeit, zum Verkehr mit den weichen bunten Geweben ist der Frau angeboren. Jeder Stich dieser Stickereien aber enthüllt eine schier mütterliche Liebe zu den zarten Stoffen und Werkzeugen. Sie pflegt den Faden. Sie führt und spannt und dreht und legt ihn so, daß er alle Tugenden seiner Farbe, seiner Struktur entwickeln kann. Sie weckt das geheimnisvolle Leben, das in allem Gesponnen



FLORENCE JESSIE HÖSEL—BERLIN. FARBIG GESTICKTER **WAND-BEHANG.**





FLORENCE JESSIE HÖSEL
BERLIN * NADELMALEREI



FARBIG GESTICKTER WAND-BEHANG.

FLORENCE JESSIE HÖSEL -BERLIN.

»FRÜHLING«. NADEL-MALEREI.



FLORENCE JESSIE HÖSEL—BERLIN. Farbig gestickter Wandbehang.

und Gewebten schlummert. Und schließlich gibt sie noch vom Besten, von ihrer eigenen Seele, den Stichgebilden und Stoffgebilden mit, die aus ihrer Hand hervorgehen, sodaß jedes Stichelchen und Knötchen und Eckchen wie mit einem winzigen Embryonenseelchen ausgestattet erscheint.

Ihre Bilder haben eine frauliche Seele. Schüchtern und zaghaft sind die Linien. Zuweilen aber fährt ein plötzliches Wehen hinein, doch leise wie in Träumen, die Formen wachsen ins Phantastische, und die zärtliche, friedliche Geduldarbeit scheint plötzlich von einer Aufwallung und Verwirrung der Gefühle unterbrochen. Jähe, herbe Leidenschaftlichkeit zerzaust dann die Kronen der Bäume, unverschönert, ungeschminkt, wie auch das Eckigschüchterne nicht geglättet war. Eine weiße Lohe fährt auf. Ein Wald weißer Stämme, hinter dem blauschwarz die Ferne versinkt. Doch bald herrscht wieder das vergnügte Spiel der Knötchen und Strichelchen.

Seltsam weiblich ist auch das Bemühen, Wirklichkeitsbilder zu geben, die dann in allem so ganz und gar unwirklich werden. Ein tastendes Bestreben, dem die erste Grundlage fehlt, der harte Tatsachensinn des Mannes. Die Natur war mit dem Gefühl gesehen und wird aus einem Gemisch von Erinnerung, Phantasie und Empfindung wieder aufgebaut, ein schwächliches, gerade in der Schwäche liebenswertes Unterfangen. Die naive Selbsttäuschung wird dann vollendet von der Technik der Hand, die unbewußt, und desto un-



FLORENCE JESSIE HÖSEL–BERLIN.　　FARBIG GESTICKTER WAND-BEHANG.

umschränkter, regiert. Reinheit der Technik, Reinheit des Stiles, sonst erst nach Kämpfen durchgesetzt, erwuchs hier unbewußt aus der übermächtigen Suggestion der Nadel. Frau Hösel stickt keine Vorzeichnungen aus. Nichts zeichnet sie vor. Die Gebilde gehen als reine Stickerei aus der Nadel hervor. Die Nadel schafft ihre eigenen Bäume und Blumen, ihre eigene Natur. Es ist eine Neugeburt der Welt in andere Daseinsformen hinein. Seidige Wolkenstreifen schweben über hellen Wiesenflecken, die mit Heerzügen kleinster Grasstrichelchen und Blumentüpfchen besetzt sind. Und das drängt sich und schiebt sich, wendet sich zu und ab, ist lebendig wie eine Volksmenge und hat wirklich eine Seele, aber nur eine seidene Gespinnstseele, und der Einzelne kann nichts tun als sich ausspannen und einkrallen in den Stoff, sich drehen und im Lichte glänzen. Die schöpferische Nadel bildet Bäume als ein Gerüst langstämmiger Fadenbündel, die sich verzweigen in eine sparrige oder im Winde flatternde, mit allerlei Zierlichkeiten, Knötchen, Kreuzchen, Stichpärchen besetzte Fadenkrone. Loser Tamburstich breitet einen weichen Moosteppich unter die Bäume. Aber die Bäume und Sträucher der Nadel zeichnen oft rätselhafte Gesten gegen den Himmel, gleich Dämonen, voll Wildheit und Sehnsucht.

Die Nadel, die hier Bilder schafft, erscheint strenger, aber nicht ärmer als Pinsel und Stift, denen die Bildschöpfung sonst vorbehalten ist. Übrigens ein grundloser Vorbehalt. Gestickte Bilder haben kein geringeres Daseinsrecht als die gemalten. Ihnen gehört sogar die Priorität. Denn die gestickten (und gewebten) Bildteppiche existierten vor dem selbständigen Gemälde. Freilich das Aussticken vorgezeichneter Konturen ergibt kein vollwertiges Kunstwerk. Die Füllstiche sind und bleiben tot. Aber hier, wo jeder Stich lebt, wo sich offenbart, mit wieviel Seele der Faden getränkt werden kann, stehen wir zweifellos auf der Höhe reinster Kunst.

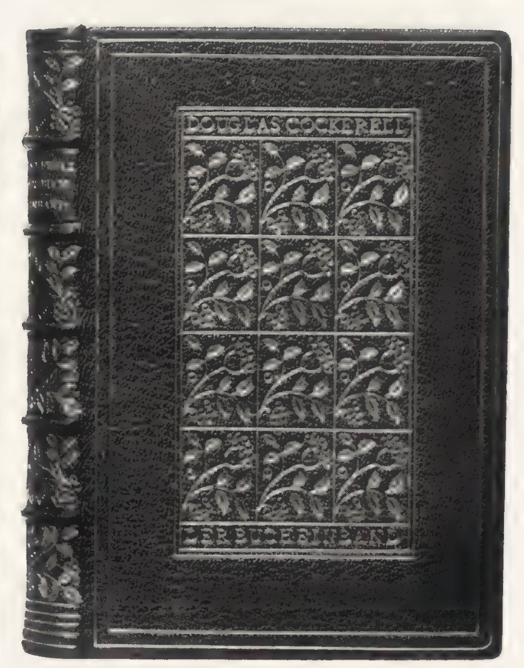
Die dekorativen Stickereien von Florence Hösel zeigen schlichte, anspruchslose Motivchen in kräftig-frischen Farben. Ein sicherer Farbensinn spricht daraus, der eigene Wege geht. Auch ihre Möbel sind ganz auf die farbige Wirkung hin ersonnen. In den Bildern hält die Farbe der Zeichnung gerade das Gleichgewicht. Nur hie und da erscheint das Bild der Farbe wegen gemacht. Immer aber ist dafür gesorgt, daß die »schöne« Farbe im Ensemble ihren Reiz nicht einbüßt. Das Bild ist eine Harmonie aus einzelnen farbig schönen Partien: Böcklins Prinzip. Garne und Stoffe färbt sich Frau Hösel selbst. Die Auswahl im Handel ist leider noch immer sehr beschränkt und zum großen Teil von der Kleidermode abhängig. — A. JAUMANN.



GROSSER WAND-BEHANG VON FLORENCE JESSIE HÖSEL—BERLIN.

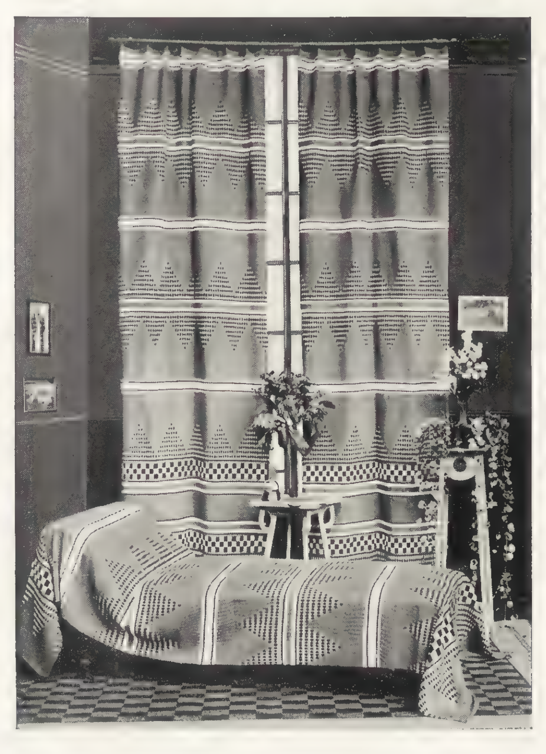






FRITZ NITSCH—DANZIG. BUCH-EINBÄNDE IN LEDER MIT HAND-VERGOLDUNG.





GEWEBTE WOLLENE UND GESTICKTE FENSTER- UND TÜR-VORHÄNGE UND DIVAN-DECKEN.



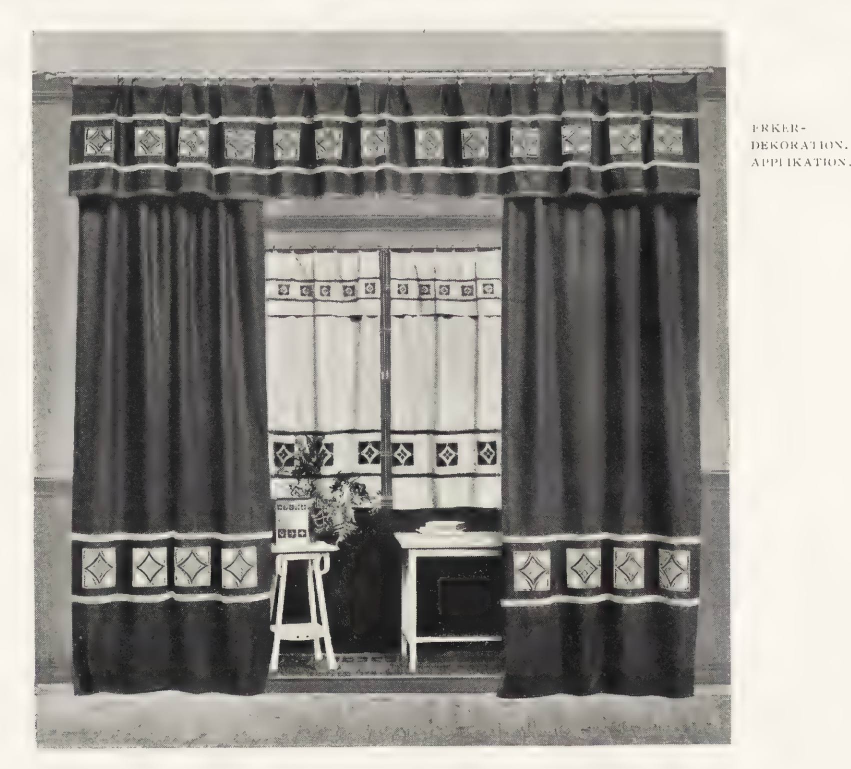
AUSGEFÜHRT VON DEN WURZENER TEPPICH- UND VELOURS-FABRIKEN A.-G.



ERKER-VORHÄNGE MIT KURBELSTICKEREI.



VORHÄNGE, TISCH- UND DIVAN-DECKE, WOLLE GEWEBT.



ERKER-DEKORATION. APPLIKATION.

AUSGEFÜHRT VON DEN WURZENER TEPPICH- UND VELOURS-FABRIKEN A.-G.

DER GARTEN ALS WOHNRAUM.

Gartenwohnen, Gartenleben überhaupt, scheint mir, wird lange nicht mehr seinem hohen Werte nach geschätzt und wo's geschieht, da wird es meistens nicht verstanden — auszuüben.

Gartenleben bewußt zu genießen ist, seine volle ethische Bedeutung erkennen. Nur wer das Herz sich warm erweiten fühlt, wen wohl die Brust ein unnennbares Glücksgefühl durchströmen kann in seinem Garten, nur der lebt in ihm. Dem wird sein Garten geben, was er immer sollte: Sammlung und sittliche Kraft — Erhöhung seines Menschentums.

Unsere Altvordern — um unsere letzten guten und allgemeiner bekannten Gärten zu streifen — widmeten, inmitten der Familie, einen beträchtlichen Teil ihrer Zeit dem Garten. Der war, von Hecken und schützendem Gemäuer traulich eingeschlossen, architektonisch gebildet, ein Wohnraum. So wohnten sie in ihrem Garten, in welchem Blume, Strauch und Baum, mit feinem Sinn einander beigesellt und liebevoll gehütet, durch Erinnerung und stetes Neuerleben, jedwedes einen Platz in ihrem Herzen hatte. Was müssen solche Stunden heimelichen Umgangs mit der so heiter-schönen Welt jener Gärten für die Menschen, für die Völker bedeutet haben, die sie besaßen, wenn die Empfindsamen der Heutigen noch beim Anblick uns erhaltener Reste ein machtvolles Sehnen nach Glück und Reinheit überkommen will! Das aber erfüllt unsere herrschende Gartenkunst nimmermehr. In unsern Gärten jetzt kann man nicht wohnen, kann man nicht glücklich sein!

Der Garten kam herunter, als wir begannen, seines Wesens besten Teil, seinen architektonisch-räumlichen Charakter zu vergessen. Fast jedes der großen Kulturvölker hat, wie die Geschichte zeigt, eine blühende Gartenkunst geschaffen. Bei allen fast der gleiche gesunde Aufstieg vom lapidaren, rein zweckmäßigen Nutzgarten zu dem in Form und Farbe mehr oder minder fein differenzierten Zier- und Wohngarten auf geometrischer Basis. Denn, der ursprüngliche Nutzgarten ist notwendig immer geometrisch und logisch müßte da sein konsequenter Ausbau immer zum architektonischen Bilden führen, zum architektonischen Garten, der dann durch Klima, Sitten und Begabung eines Volkes mitbestimmt, in wunderfeinem Spiegel seine Seele zeigte. Die Gärten der Ägypter, Hellenen und Römer, die maurischen Gärten, die Gärten der Renaissance und der Franzosen unter Ludwig XIV., die deutschen Gärten der werdenden Städte, die Burgen-, die Klöster- und die Bauerngärten — alle waren, und sind sie zum Teil noch, nach tektonischen Gesetzen räumlich aufgebaut. Und wenn die alten Perser sich landschaftliche „Paradiese" schufen und die Chinesen, denen wir unsere „natürlichen" Gärten danken, noch heute Landschaften imitieren, so sind das unzweifelhaft Zeichen der Begrenzung, mit Symptome kulturellen Niedergangs. Was wissen wir denn von der Gartenkunst des Sonnenreiches vor Jahrtausenden! Bei allen diesen Völkern haben ja früher oder später Berührungen untereinander stattgefunden, die ein strenges Scheiden des Gewachsenen vom nur Übernommenen hindern, aber wer kann wohl den Urvölkern Mexiko's und Peru's ihre schönen architektonischen Gärten geschaffen haben, von denen uns die Conquistadoren begeistert erzählen?! Jede gesunde kulturelle Entwicklung führt, unter anderem, eben auch zum architektonischen Gartenbilden.

Und wir, wir fühlen noch heute unmittelbar oder doch mittelbar auf so vielen Gebieten unserer sinnlichen Betätigung das ewig pulsierende Leben jener längst entschwundenen Kulturepochen und zehren davon — nur deren einen, hochentwickelten Zweig haben wir verloren: den schönen, vielbesungenen Garten.

Das Schicksal ist gerecht: Wir missen ihn mit anderen Gründen deshalb, weil wir das allen, im Ausdruck noch so getrennten Gartentypen bis in die letzte Zeit Gemeinsame, das ausgesprochen Räumliche mit leichtem Sinn verachtet haben! Und wenn wir sehen, wie sich's allmählich steigend regt, wie's überall mit Wort und Tat zur Umkehr ruft, was ist's im letzten Sinne mehr als die Erkenntnis jenes Unterlassens, und alle praktischen Versuche im neuen Gartenbilden, was sind sie schließlich anders als ebensoviel Experimente zur leuchtenden Aufgabe: Wiederbelebung der alten, schönen Gartenräume im neuen Geiste!

Räume aber müssen nach tektonisch-baulichen Gesetzen gebildet sein, das bedarf keiner Erklärung. Also auch im Garten. Deshalb ist der Begriff vom Gartenraum von dem des geometrisch-architektonischen Gartentypus nicht zu trennen; er ist mit ihm identisch.

Es ruft zur Umkehr! Wir wollen wieder lernen, den Rhythmus architektonischer Linien auch im Garten zu erfühlen, wieder lernen in ihm zu leben, in ihm zu wohnen. Dann aber holt sie flugs heran die hegenden grünen Hecken, her die sicheren, rankenumkosten Gartenmauern, hinter deren Schutz nur, unbeobachtet, ungezwungenes Familienleben sich entfalten kann. Schafft wieder ehrliche, gerade Wege und weite Plätze in euren Gärten, damit ihr nicht zu taumeln braucht. Und als Wichtigstes: bringt Blumen und Grün wieder zu Recht, d. h. jedes an einen Ort, den seine Eigenart verlangt, bestimmt weise Art und Zahl — baut wieder rhythmisch gliedernd, denkend mit dem schönsten aller Materialien, baut bewohnbare Gärten, Wohngärten!



ARCHITEKT
F. W. JOCHEM.

LANDHAUS VÖLKERT
IN KITZEBERG.
OBEN SÜD-, UNTEN NORD-
UND WESTSEITE.

EIN LANDHAUS VON ARCHITEKT F. WILH. JOCHEM – KIEL.

Auf der Hügelkrone einer Lichtung im Kitzeberger Gehölz hat Architekt F. W. Jochem – Kiel, ein früherer Olbrich-Schüler, ein Landhaus erbaut. Einige Abbildungen des kleinen Werkes sind hier wiedergegeben, weil sie der Beachtung wert sind. – Aus dem satten Grün der Wiesen wächst der dunkelviolette Klinkerbau des Sockels hervor; in breiten Massen liegt das Erdgeschoß darauf: rote Handstrich-Steine mit grüner Fugung. Darüber, gleich einer Krone, der rotgelbe Putzbau des Obergeschosses, eingehüllt von den großen, nur durch einige Brechungen belebten Dachflächen. Das Ganze ein eigenartiges Farbenbild, zu dem die Rosenterrasse des Vorgartens und die dunkeln Buchen des Hintergrundes in schönster Harmonie stehen. Sachlich streng, aber überaus freundlich ist die ganze Anlage. Wie sich das Äußere dem Charakter der Landschaft aufs glücklichste anpaßt, so entspricht die innere Gestaltung den Bedürfnissen der Bewohner vollauf. Wohn-Zimmer, Speise - Zimmer, Veranda und Diele – alle im unteren Stockwerk gelegen – sind durch große Glastüren miteinander verbunden, sodaß diese Räume bei Familienfesten, die im Norden ziemlich häufig sind, zusammenhängend benutzt werden können. Auch im Innern ist alles auf Farbenharmonie gestimmt. Das hier abgebildete Speise-Zimmer hat warme, behagliche Stimmung. Die Wände sind bis Türhöhe dunkel rotgrau gestrichen. Der obere Teil der Wand hat ähnlichen, aber bedeutend helleren Ton. Die Möbel sind hell Eichen, die Vorhänge und Bezüge grau.

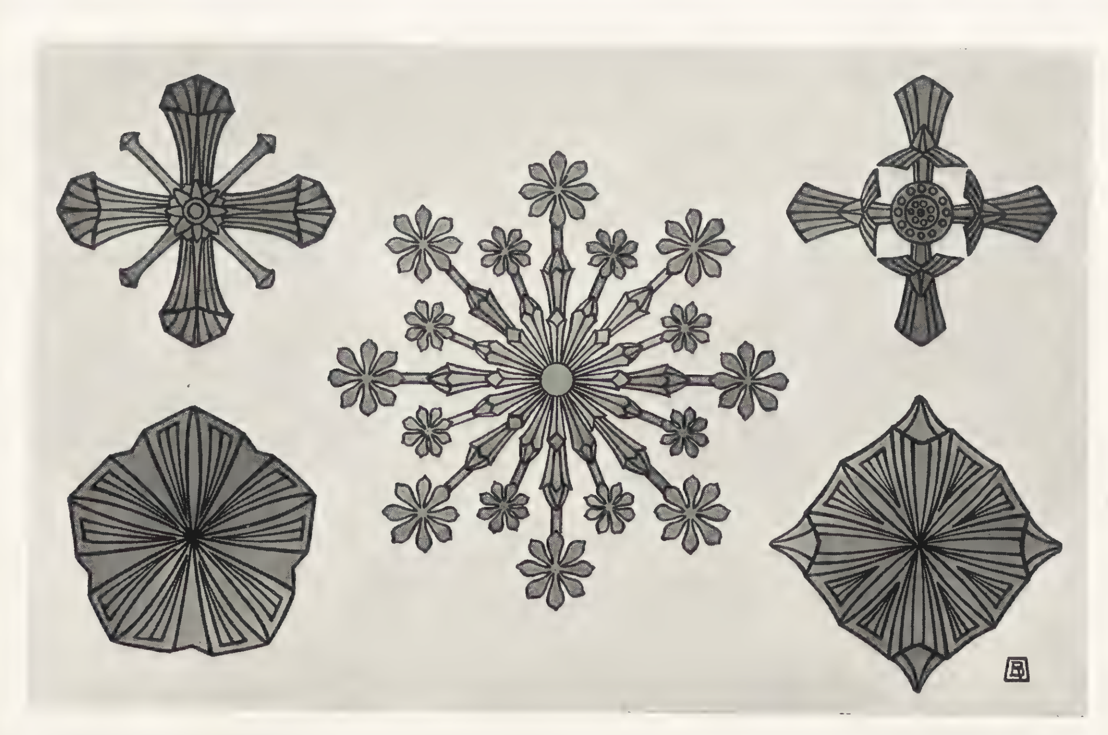


ARCHITEKT F. W. JOCHEM – KIEL. Treppen-Anlage u. Speisezimmer aus dem vorstehenden Landhaus.

ARCHITEKT
F. W. JOCHEM
KIEL.

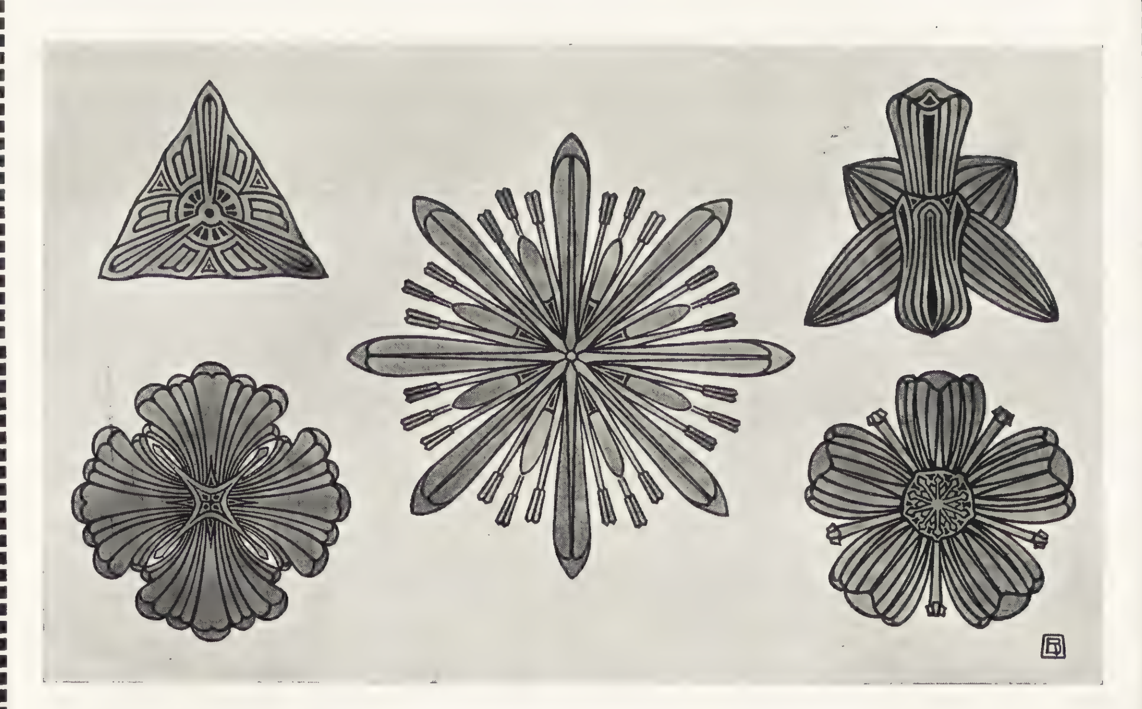


SPEISEZIMMER
IM LANDHAUS
VÖLKERT IN
KITZEBERG.



R. BIRINGER HÖCHST A. M.

ORNAMENT-STUDIEN.



R. BIRINGER HÖCHST A. M. ORNAMENT-STUDIEN.






LEBERECHT MIGGE.
ATELIER JACOB OCHS
HAMBURG.

ENTWÜRFE
ZU GARTEN-
ANLAGEN.



†

Joseph M. Olbrich

Darmstadt

gestorben in Düsseldorf
am 8. August 1908 ::

Nach einer Photographie
von J. Hilsdorf · Bingen.

Gevatter Tod hält eine reiche Ernte unter den Künstlern, namentlich unter den Vollkraftmenschen. Walter Leistikow, Georg Barlösius, Fridolin Dietsche und nun Joseph Maria Olbrich, der Jüngste in dieser Reihe und zugleich der Größte unter ihnen, wenn auch auf anderm Gebiete, hat dem Allbezwinger die Hand reichen müssen! — Wohl lag der Künstler an einem Magenleiden schwer darnieder, herausgerissen aus einer Unsumme von Arbeit und Pflichten, die sein größtes Werk, das »Warenhaus Tietz« in Düsseldorf, noch von ihm zu fordern hatte, aber so nahe hatte niemand seinen Tod geahnt. Man mag zu Prof. Olbrich gestanden haben wie man wolle — ganz konnte sich niemand seiner künstlerischen Persönlichkeit entziehen. Die Nachricht von seinem frühen Tode drückt alle nieder, greift tief in das eigene Leben. Es ist uns allen, als sei ein Mächtiger aus dem Reiche der Musen geschieden, als fehle nun Einer, dessen Platz schwer — wenn überhaupt — zu füllen sein wird. So müssen wir trauern um den großen Verlust, der nicht nur im Großherzogtum Hessen, sondern in Deutschland und seinem Heimatlande Österreich schwer empfunden wird.

Joseph Maria Olbrich wurde am 22. Dezember 1867 zu Troppau, in Österr.-Schlesien, geboren. Als Schüler Baron von Hasenauers und Geheimer Oberbaurat Otto Wagners an der Akademie zu Wien wurde er sowohl mit der alten wie neuen Richtung der Architektur vertraut. Wagners hervorragender Anteil an dem siegreichen Vordringen der Moderne in Wien war für Olbrich zielweisend für alle seine eigenen Schöpfungen, deren erste, das Ausstellungsgebäude der »Wiener Sezession«, 1898 erbaut, seinen Ruhm begründete. Im Jahre 1899 wurde Olbrich mit noch 6 anderen Künstlern als Mitglied der vom Großherzog Ernst Ludwig begründeten »Künstlerkolonie« nach Darmstadt berufen, bei deren erster Ausstellung 1901 er am stärksten beteiligt war. Das »Ernst Ludwig-Haus«, das Haus Ludwig Habich, das für Hans Christiansen geschaffene »Haus in Rosen«, dann die Häuser Glückert, Deiters und Keller, vor

allen Dingen auch sein eigenes, umfassen die Summe seiner künstlerischen Arbeit der damaligen Zeit, aus der Darmstadts Ruhm hervorging. Die »erste Darmstädter Ausstellung«, über welche die »Deutsche Kunst und Dekoration« sowie das Sonderwerk »Ein Dokument deutscher Kunst« am ausführlichsten in Bild und Wort berichteten, schuf das eigentliche Fundament für die neue Raumkunst in Deutschland.

Hiernach flossen Prof. Olbrich zahlreiche Aufträge zu; die »Mathildenhöhe« trägt eine ganze Reihe seiner Bauten, darunter das Doppelhaus Stade und die für die zweite Darmstädter Ausstellung 1904 geschaffene »Dreihäusergruppe«. Im selben Jahre war er, unterstützt vom gesamten hessischen Kunstgewerbe, bei der Weltausstellung in St. Louis wohl unstreitig der erfolgreichste deutsche Raumkünstler.

Auf der »Gartenbau-Ausstellung« zu Darmstadt 1905 war ihm die Aufteilung des großen Parterres anvertraut; seine vertieft liegenden »Farbengärten«, auf der gleichen Ausstellung, sind bis heute erhalten geblieben. — 1907 zeigte uns Olbrich auf der »Kunstausstellung zu Köln am Rhein« in seinem »Der Frauen Rosenhof« eine ganz eigenartig märchenhafte Schöpfung. Die Fertigstellung seines bisher größten Bauwerkes, des Kunstausstellungs-Gebäudes mit dem von der Stadt Darmstadt gestifteten »Hochzeitsturme« auf der diesjährigen Hessischen Landesausstellung (Vergl. D. K. u. D. Juliheft 1908 S. 214—222), konnte er noch erleben, nicht sah er mehr die auf dem Luisenplatze im Beisein des Großherzogs von Hessen vor Kurzem enthüllten beiden Monumentalbrunnen.

Der Riesenbau des »Warenhaus Tietz« zu Düsseldorf, für welchen er aus einem Wettbewerb heraus Sieger blieb, verhinderte ihn, an der diesjährigen »Hessischen Landesausstellung« sich umfassender auf dem Gebiete der Raumkunst zu beteiligen. Was dort an wenigen bescheidenen Leistungen von ihm gezeigt wird, hat ihn schwerlich zum verantwortlichen Urheber; denn das ist nur sogenannte Atelierarbeit. Nur seine Gegner können sein Konto damit belasten.

Bei der Fülle der von Prof. Olbrich geleisteten Arbeit darf es uns nicht wunder nehmen, wenn der künstlerische Wert darin ein schwankender ist. Was er geleistet hat, das geht fast über Menschenkraft hinaus, — und darunter muß auf die Dauer selbst der stärkste Organismus leiden — denn auf knapp ein Jahrzehnt konzentriert sich das, was wir als das »Lebenswerk« dieses seltenen Künstlers in Obhut zu nehmen haben. Vieles ist darin, das so voller Schönheit ist, daß wir nicht umhin können, es als ein großes Vermächtnis an uns treu zu hüten. Sein Wiener Blut war ein erfrischender Einschlag für uns; seine Lebensfreude, seine Eleganz und künstlerische Überzeugung in allen seinen Schöpfungen halfen uns im Kampf gegen alle banale Sentimentalität und platte Schöntuerei. Olbrich war eine Persönlichkeit, die zwar schwer zu behandeln war, aber doch wiederum viele aus seinen Kreisen mächtig anzog. Unter dem Schutze seines ihm so sehr geneigten Gönners, Großherzog Ernst Ludwig, der nun mit an seiner Bahre trauert, war es ihm vergönnt, überall seine Ideen und Pläne durchzusetzen.

Zahlreiche Schüler werden ihrem Meister Dankbarkeit und Treue bewahren. Es mag nicht gut sein, daß er ihre Persönlichkeit unterdrückte, daß sie nunmehr alle in seinem Geiste schaffen. Doch besser so, als wenn wir wieder in den alten Schlendrian zurückfielen, der in Selbstgefälligkeit wieder die deutsche Stube und ihren Schnörkelkram aufleben ließe. Olbrichs Verdienst, der historischen Nachäfferei mit den Boden entzogen zu haben, ist so groß und nachwirkend für uns, daß wir ihm schon deshalb aufrichtig dankbar sein müssen! Trotz mancher Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Dahingeschiedenen und uns halten wir uns, deren Arbeit mit der Geschichte der Künstlerkolonie aufs engste verwachsen ist, an erster Stelle berufen, Prof. Olbrichs in voller Würdigung seines künstlerischen Vermächtnisses hier zu gedenken! Auch wir stehen erschüttert über sein jähes und frühes Hinscheiden an seinem offenen Grabe, fühlend, daß ein Künstler seltener Art von uns gegangen ist. — Friede seiner Asche und Ehre seinem Andenken!

Darmstadt, den 9. August 1908. Alexander Koch.

Die feierliche Beerdigung fand am 12. August, vormittags 11 Uhr, in Darmstadt statt, unter Teilnahme von zahlreichen Freunden und Verehrern des Verstorbenen. Von Mitgliedern der Künstlerkolonie war das Grab in würdiger Weise bereitet worden. Golddurchwirkte und schwarze Stoffe verhüllten die Erdwände, blaue Hortensien deckten die Umgebung der Gruft. Fackeln und Feuerbecken auf hohen, mit Tannenzweigen bekleideten Pylonen flankierten die ernste Stätte.

Den ersten Kranz legte im Auftrage Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs Flügeladjudant Freiherr von Schauroth nieder, dann folgten die Kabinetts-Direktion, die Mitglieder der Künstler-Kolonie, Oberbürgermeister Morneweg im Auftrag der Stadtverwaltung und der Ausstellungsleitung, Oberregierungsrat Dr. Wagner im Auftrag Geheimrat Lewalds, des Reichskommissars für die Weltausstellung in St. Louis, Architekt Lehmann im Auftrag des Bundes deutscher Architekten und der Ortsgruppe Mannheim, Stadtverordneter Stemmer für den Verkehrsverein, der Vorstand des Vereins Gartenvorstadt, sowie Schüler und Freunde des Heimgegangenen. Die Künstler der »Wiener Werkstätte« ließen durch die Verlagsanstalt Alexander Koch »ihrem unvergeßlichen Freunde« einen Lorbeerkranz mit grüner Schleife an der Bahre niederlegen.





PROF. FR. WOLBER—PFORZHEIM.
SCHMUCK-KASSETTE IN SILBER.

